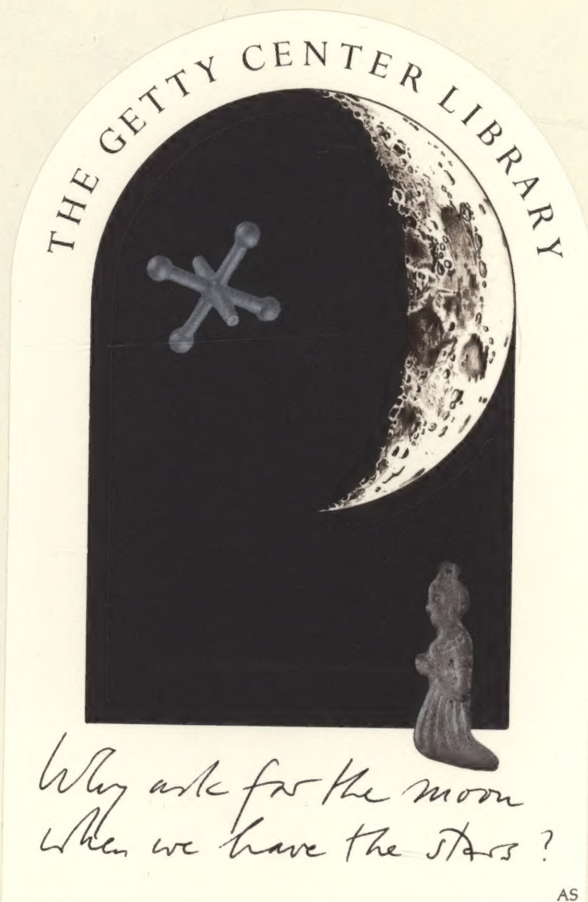
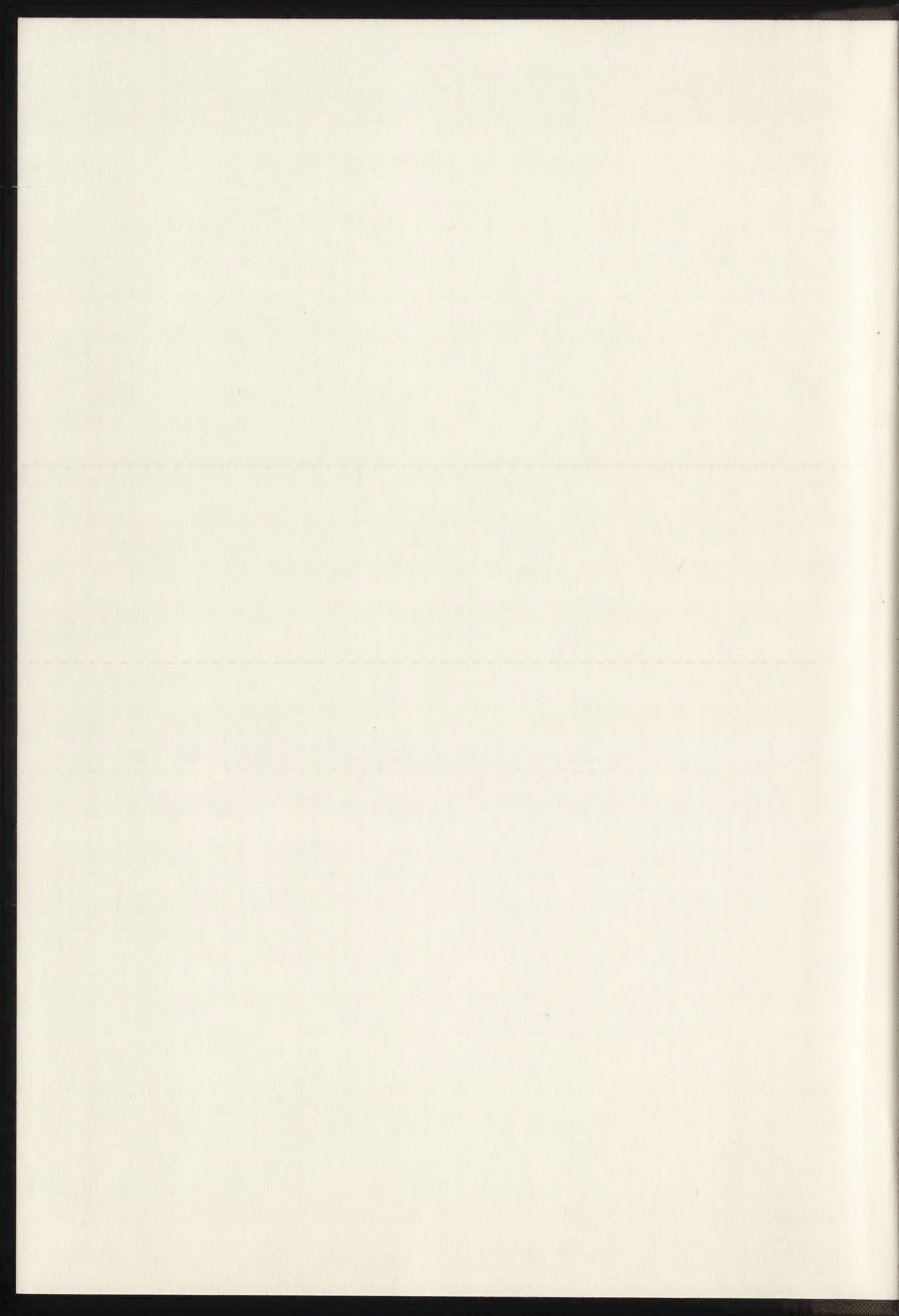

THE GETTY CENTER LIBRARY
Why ask for the moon
when we have the stars?
AS



DENKMÄLER
DER RENAISSANCE-SCULPTUR
TOSCANAS

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG.

DENKMÄLER

DER

RENAISSANCE-SCULPTUR TOSCANAS

IN HISTORISCHER ANORDNUNG

HERAUSGEGEBEN

VON

WILHELM BODE

TEXT

MIT REGISTERN
VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

MÜNCHEN 1892—1905
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

I.

GOTISCHE TRADITIONEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO.

Die Epoche der Kunſt, welche herkömmlich mit dem Namen der Renaiſſance bezeichnet wird, um die Rückkehr zu den antiken Vorbildern zu kennzeichnen, tritt in einem Künſtler von Florenz alsbald voll in die Erſcheinung: in dem Bildhauer Donatello. Ihm ſchließen ſich die meiſten Jüngeren begeiſtert und rückhaltlos an. Aber trotz dieſen Neuerern und ihren Erfolgen bleibt die Kunſt des Trecento mit ihren Traditionen ſelbſt in Florenz in einer Reihe von Künſtlern durch Jahrzehnte noch lebendig und anerkannt.

Nur einer dieſer Künſtler verſteht es in dieſer Zwiſchenſtellung zwiſchen der Kunſt des Trecento und der des Quattrocento ſeine Eigenart ſo ſcharf auszubilden und ſo voll zur Geltung zu bringen, daß er ſchon zu ſeinen Lebzeiten eine Stellung unmittelbar neben Donatello, ja, als der ältere, eine Zeitlang über ihm einnahm und auch heute noch neben ihm genannt wird: der Schöpfer der «Paradieſespforte», Lorenzo Ghiberti.

LORENZO DI CIONE GHIBERTI

1378—1455.

Ghiberti hatte zu feiner Zeit und hat heute noch das große Publikum auf feiner Seite. Nicht das Charakteriftifche, fondern das Gefällige, nicht die individuelle Form, fondern die Abftraktion von derfelben zieht die Augen auf fich und hat die Bewunderer für fich. Ghiberti's Vorzüge find in die Augen fallend: von feiner früheften Arbeit, von dem Konkurrenzrelief, welches ihm 1403 den Auftrag auf die bronzenen Thorflügel der nördlichen Pforte von San Giovanni verfchaffte, bis zu den Reliefs und Einzelgeftalten der «Paradiesespforte», die er 1452 vollendete, find ihm hoher Schönheitsfinn, Pathos, Großartigkeit der Anordnung, breiter Fluß in der Gewandung und freie Geftaltungskraft eigentümlich. «Die beiden Idealismen, Giotto und Rafael, reichen sich hier — nach Burckhardts Ausdruck — über dem Realismus hinweg die Hand.» Für unfere moderne, unter dem Einfluffe des Realismus gebildete Anfchauung fallen daneben freilich, befonders in den großen Figuren des Künftlers, auch die Schwächen fofort ins Auge: mangelhaftes Verftändnis und daher ungenügende Durchbildung der Formen, gefuchtes Pathos in Ausdruck und Bewegung, Mangel an Innerlichkeit in der Empfindung.

Über Ghiberti's künftlerifche Thätigkeit find wir fo gut orientiert wie kaum über die eines anderen Künftlers des Quattrocento. Schon die erhaltenen Urkunden find über ihn befonders ausgiebig; es ift uns aber auch in feinem «Kommentar» das eigene Zeugnis des Künftlers über feine Werke erhalten. Mit Ausnahme der Goldfchmiedearbeiten und der Modelle und Zeichnungen find fie fämtlich auf uns gekommen; find fie doch auch ausnahmslos in dem dauerhaften Erz ausgeführt.

Die Tafeln (Taf. 1—12) geben ein fprechendes Zeugnis für den Künftler, dem wir kaum etwas hinzuzufügen haben. Der Mittelpunkt feines Schaffens durch ein halbes Jahrhundert hindurch war das Baptifterium feiner Vaterftadt. Im Jahre 1403 erhielt er auf Grund der zwei oder drei Jahre früher ausgefchriebenen Konkurrenz den Auftrag auf eine zweite Bronzepforte nach dem Vorbilde der Pforte des Andrea Pifano; im Jahre 1424 war diefelbe vollendet und wurde an der Nordfeite des Baptifteriums aufgeftellt. Schon im folgenden Jahre bekam er dann den Auftrag auf die dritte Pforte von San Giovanni, die letzte, welcher noch Bronzeflügel fehlten; 1447 find die zehn großen Reliefs vollendet, und 1452, nach Fertigftellung der Einrahmung wird die Thüre vergoldet

und dem Dom gegenüber aufgeftellt, wo Andrea's Thüre Platz machen mußte und an die Südfeite verfetzt wurde.

Zwifchen und neben diefer großen Lebensarbeit führte Ghiberti noch eine beträchtliche Zahl zum Teil umfangreicher Gußarbeiten aus. Seine drei Koloffalftatuen in den Nifchen von Or San Michele fallen zwifchen die Jahre 1414 und 1428: Johannes der Täufer wurde 1414 bei ihm beftellt, Matthäus 1419 (vollendet 1422), der hl. Stephanus wurde 1428 fertig. Von drei Grabplatten, die uns Ghiberti als feine Arbeiten bezeichnet, geben wir hier die am beften erhaltene Bronzeplatte des Lionardo Dati (geft. 1423) in Sa. Maria Novella. In Sa. Croce ift die Bronzeplatte des Bartolommeo Valori (geft. 1427) von feiner Hand; die bis zur Unkenntlichkeit abgetretene Marmorplatte des Lodovico degli Obizzi (geft. 1424) ist nach einer Zeichnung Ghiberti's ausgeführt. Von den beiden Reliquienfchreinen in Bronze fällt der einfachere im Mufeo Nazionale in das Jahr 1428, der reichere unter dem Hochaltar des Doms zwifchen 1432 und 1440. Florenz befitzt außerdem noch in der kleinen Bronzethür mit der Geftalt des thronenden Chriftus in der Kirche des Hofpitals von Sa. Maria Nuova ein echtes fpätes Werk des Künftlers (1450), welcher außerhalb feiner Heimat nur zwei der Bronzereliefs am Taufbrunnen von San Giovanni in Siena ausführte: die Taufe Chrifti und Johannes vor Herodes, 1417 in Auftrag gegeben, aber erft 1427 abgeliefert.

Vafari berichtet außerdem von verfchiedenen Arbeiten, die in feiner Jugend noch vorhanden waren, aber allmählich zu Grunde gingen: von dem Modelle zu einer dritten Bronzethür, welche die des Andrea Pifano erfetzen follte, und von «molte altere cose veramente bellissime», worunter wir wohl gleichfalls Modelle oder Skizzen zu verftehen haben. Als Vafari feine «Vite» niederfchrieb, waren diefe Arbeiten fchon nicht mehr vorhanden. Was dem Ghiberti an plaftifchen Bildwerken, außer den genannten, zugefchrieben wird, trägt mit Unrecht feinen Namen. Dies gilt fowohl von ein paar Thonmodellen im South Kenfington Mufeum, wie von ein paar ihm näher ftehenden treflichen Bronzestatuetten im Befitz von Mr. Drury C. Fortnum in Stanmore Hill; dies gilt auch von verfchiedenen Thonreliefs im Louvre u. a. Arbeiten, denen wir zumeift fpäter bei ihren wahren Meiftern wieder begegnen werden.

NICCOLO DI PIERO

GENANNT NICCOLO D' AREZZO

1353 (?) — 1420.

Unter den Künftlern, die neben Ghiberti für die großartigen Aufgaben plaftifcher Dekoration, welche der öffentliche Sinn der Florentiner ihren Künftlern feit dem Ende des Trecento ftellte, befchäftigt wurden, ift der ältefte ein Fremder, der Bildhauer Niccolo di Piero, auch Niccolo Piero Lamberti

genannt, aus dem benachbarten Arezzo. Seit dem Jahre 1388 bis kurz vor feinem Tode wird er in den Rechnungsbüchern der Opera des Domes häufig erwähnt. Leider haben manche diefer Bildwerke fich bisher nicht mit Sicherheit feftftellen laffen; andererfeits find feine Jugendarbeiten in Arezzo: der Lukas und die Lünette mit der Madonna zwifchen Engeln und Heiligen am Dom, fowie ein paar Statuetten am Spital und an S. Antonio, geringe und dabei zum Teil durch Verwitterung bis zur Unkenntlichkeit entftellte Werke mit ftarkem Beigefchmack der Trecentokunst. Auch feine, nach Vafari bedeutende, Thätigkeit außerhalb Florenz läßt fich nicht mehr verfolgen, da felbft von dem Monument Papft Alexanders V. in San Francesco zu Bologna nur noch der nüchterne Marmorfarkophag auf Niccolo zurückgehen kann; die Thonbildwerke diefes Monuments find jetzt urkundlich als Arbeiten des Mantuaners Sperandio beglaubigt.

Wir find alfo ganz auf Florenz angewiefen, um uns ein Bild über die künftlerifche Eigenart des Niccolo di Piero zu bilden. Die beiden erften größeren Arbeiten, welche ihm die Opera beftellte, find die Figuren einer Maria (1394) und eines Chriftus (1396). Diefelben find uns, wie ich glaube, in den Statuetten hoch oben auf dem Tabernakel über dem erften Portal an der Südfeite des Domes erhalten, in denen eine gewiffe Vornehmheit der Haltung und tüchtige Faltenbehandlung einen Künftler um die Wende des Jahrhunderts verraten. Auch gehen fie mit den fpäteren beglaubigten Arbeiten fehr nahe zufammen. Die beiden Kirchenväter, welche dem Niccolo in demfelben Jahre 1396 in Auftrag gegeben wurden, find bisher noch nicht nachgewiefen. Im Jahre 1402 beginnt unter feiner Leitung der Schmuck des Nord-Portals, gegenüber Via dei Servi, woran der Künftler bis 1408 mit Antonio di Banco und deffen Sohne Nanni arbeitete. Letzterer ift der Schöpfer des köftlichen großen Reliefs der Madonna della cintola, das vom Übrigen wefentlich abweicht; fein Vater Antonio, einer der Steinmetzmeifter, welche damals am Dom befchäftigt wurden, ift uns als bildnerifcher Künftler bisher nicht bekannt. Es liegt deshalb am nächften, als Arbeiten des Niccolo die Statuetten der Propheten, fowie an der äußeren Laibung die Halbfiguren der Engel und die lebensvollen nackten Figürchen in den Ornamenten, zum Teil freie Nachbildungen der Antike, anzufprechen (Taf. 14). Diefen Einzelgeftalten nahe verwandt sind die Marmorftatuetten einer Verkündigungsgruppe im Mufeo dell' Opera; Figuren von außerordentlichem Adel in Haltung, Ausdruck und Gewandung und von vollendeter Durchführung (Taf. 15). Auf Vafari's Autorität wird dem Künftler eine ähnliche, etwas kleinere Verkündigungsgruppe zugefchrieben, welche auf dem Tabernakel von Ghiberti's Matthäus an Or San Michele fteht (Taf. 16), wo Niccolo urkundlich die Dekoration des Portals gegenüber dem Palazzo della Lana (1408—1410) ausführte. Sie ift von großer Schönheit, aber fehr abweichend in Typen, Haltung und Gewandung von der eben genannten Gruppe des gleichen Motivs. Deshalb hat Schmarfow jene Gruppe in der Opera wie die verwandten Engelsköpfe und antikifierenden Figürchen an der Domthür für Werke feines Mitarbeiters Antonio di Banco erklärt, dem er noch ein paar geringere Arbeiten am Dom und an Or San

Michele zuſchreibt. Bei der vollſtändigen Unſicherheit über dieſen Künſtler muß dieſe anſprechende Hypotheſe doch noch als ſolche betont werden.

Eine ſpätere Arbeit — urkundlich wie durch die Auffchrift OPVS NICHOLAI am Sockel beglaubigt — iſt die ſitzende Koloſſalſtatue des Markus, welche 1408 bei Niccolo beſtellt und 1415 von ihm abgeliefert wurde (Taf. 13). Sie ſteht im ſchroffen Gegenſatz zu den zart empfundenen, weich behandelten, echt weiblichen Geſtalten der Verkündigung an Or San Michele: ungeſchickt und befangen in Haltung und Bewegung, iſt ſie zugleich unbedeutend im Ausdruck und in der Gewand- und Detailbehandlung noch in den Banden der Verfallszeit der Trecentokunſt in Florenz. Während der Künſtler an dieſer Figur arbeitete, war er auch im nahen Prato beſchäftigt: er wird nicht nur als Baumeiſter an der Domfaſſade erwähnt, ſondern fertigte auch zwiſchen 1410 und 1412 die marmorne Grabtafel für Francesco Datini, die heute noch in San Francesco vor dem Chore liegt.

BERNARDO DI PIERO CIUFFAGNI

1384—1456.

Mit Niccolo di Piero gleichzeitig arbeitete ein jüngerer florentiner Bildhauer, Bernardo Ciuffagni, eine zweite Koloſſalſtatue für die Domfaſſade, den Evangeliſten Matthäus (1409—1416). Schon beim Nordportal hatte Niccolo den jungen Künſtler beſchäftigt: in der Stephanusſtatuette auf der Spitze des Giebels erſcheint dieſer von dem älteren Meiſter entſchieden abhängig und ohne vielverſprechende Eigenart. Dasſelbe iſt auch bei der großen Evangeliſtenfigur (Taf. 17) der Fall, deren trübſeliger Ausdruck in den niederblickenden, chineſiſch geſtellten Augen, deren Haltung einen wenig erfreulichen Eindruck macht, während die Gewandung eine gewiſſe Einfachheit und Größe vor der Markusſtatue voraushat. Sehr verwandt, aber noch gebundener und kleinlicher, erſcheint die Statue des hl. Jacobus in einer der Niſchen von Or San Michele (Taf. 18). Nach der Behandlung des Kopfes, nach Haltung und Zeichnung der Hände, wie nach der Gewandung darf dieſe Figur als Jugendwerk des Ciuffagni angeſprochen werden, während das Relief am Sockel des Tabernakels, wenigſtens in der Erfindung wohl auf Ghiberti ſelbſt zurückgeht. Man hat Ghiberti auch die Statue zugeſchrieben; doch gewiß mit Unrecht, da ihr jedes Pathos, jedes Schönheitsgefühl abgeht.

Mit dem Hervortreten Donatello's kommt Ciuffagni unter den Einfluß dieſes Meiſters, der aber bei ſeiner mangelhaften Kenntnis des Körpers und ſeiner banalen Auffaſſung eher ungünſtig als günſtig auf ihn wirkte. Von Ciuffagni's Hand iſt ſehr wahrſcheinlich die dem Donatello zugeſchriebene Koloſſalfigur

des fogenannten Jofua im rechten Seitenfchiff des Doms (Taf. 19), manieriert in der ausgefchwungenen Haltung und leer in den Formen. Auch in der Statue des fogenannten Bracciolini (f. fpäter unter Donatello), an derfelben Seite im Dom, find im untern Teile der Figur, in der Gewandung wie in den Füßen, fo auffallende Schwächen gegenüber der ernften packenden Wirkung des Oberteils, namentlich des Kopfes, daß man wohl mit Recht an eine Beteiligung Ciuffagni's an diefer frühen Arbeit Donatello's gedacht hat (Schmarfow). Ein folches Zufammenarbeiten an einem und demfelben Werke war gerade damals keineswegs eine Seltenheit; die Regeften der Domopera geben uns zahlreiche Belege dafür. Bald war es die ungenügende Arbeit eines Künftlers, bald deffen Läffigkeit oder Verhinderung, welche den Vorftand der Domverwaltung zu dem Entfchluß führte, die weitere Ausführung in eine andere Hand zu legen. So wird gerade bei Ciuffagni im Jahre 1415 für den Campanile die Statue des Propheten Jofua beftellt, deren Vollendung 1420 an Roffo und Donatello übertragen wird. Diefe Figur haben wir wahrfcheinlich in einem der Propheten an der Oftfeite des Campanile zu erkennen, einem bärtigen Manne mit erhobener Rechte; hier wurde augenfcheinlich die unbedeutende Anlage durch gefchicktere Hände ausgeglichen (vgl. fpäter unter Roffo).

Im Innern des Domes befinden fich noch zwei große Prophetenfiguren, die als Arbeiten einer vorgefchritteneren Zeit Ciuffagni's von Intereffe find: der König David, der ihm 1435 in Auftrag gegeben wurde, zeigt eine auffallend weiche, ja gradezu weichliche Behandlung, die in der Gewandung wieder deutlich Donatello's Vorbild verrät. Die gewöhnlich als Ezechias bezeichnete greife Prophetengeftalt mit dem langen Vollbart, die an derfelben Seite des Langfchiffs fteht, ungefchickt in den Verhältniffen und leer in den Formen, zeigt den Übergang von der älteren halbgotifchen Richtung des Künftlers (die hier namentlich in der Gewandung fich noch geltend macht) zu jener breiteren Behandlung, die wenigftens Naturwahrheit anftrebt.

Vafari erzählt uns in feiner Vita di Simone, daß Ciuffagni von Sigismondo Malatefta nach Rimini berufen fei und dort ein Grabmal für diefen in San Francesco ausgeführt habe. Vafari's Mitteilungen über die Künftler, welche die Dekorationen diefer Kirche ausführten, haben fich faft in allen Teilen als irrtümlich erwiefen; ich glaube, daß er auch in jener Angabe Unrecht hat. Zwar find einige Figuren, vor allem die Statue des hl. Sigismund, Ciuffagni's Arbeiten verwandt; diefer fitzende Heilige fteht fogar noch dem Matthäus im Dom in Gewandung und Haltung, namentlich der Hände, auffallend nahe. Andere Eigentümlichkeiten diefer Figur, wie das Durchfcheinen des Körpers und die langgezogenen parallelen Falten haben aber mit Ciuffagni's Art nichts gemein, ftimmen dagegen zum Stil des Agoftino di Duccio, für den auch die Architectur der Nifche und ihre Dekoration charakteriftifch find. Die Dekoration von San Francesco wurde um 1450 begonnen, fie fällt alfo in die letzten Lebensjahre Ciuffagni's, der, dem Greifenalter nahe, fich fchwerlich von einem jungen Unternehmer wie Agoftino di Duccio hätte dingen laffen, um einzelne Teile der Arbeit

auszuführen. Agoftino's charakteriftifche Art kommt in allen diefen, unter fich jedoch fehr ungleichwertigen, Arbeiten fo deutlich zum Vorfchein, daß er als der geiftige Urheber fämtlicher Dekorationen in Anfpruch genommen werden muß, deren Ausführung er freilich verfchiedenen und meift fehr untergeordneten Bildhauern oder Steinmetzen überließ.

DIE FLORENTINER THONBILDNER IN DER ERSTEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO.

Florenz ift reich an trefflichem Material für plaftifche Arbeiten. Ein feiner, leicht zu bearbeitender Sandftein wird unmittelbar vor den Thoren der Stadt gebrochen; und aus den Bergen von Carrara, die der Florentiner vom Ponte Vecchio aus vor fich hat, wenn er den Arno hinab in die Ebene blickt, kommt fchon feit römifcher Zeit der fchönfte weiße Marmor Italiens. Auf diefes Material befchränkte fich das Mittelalter, wenn es nicht galt etwas befonders Koftbares in Bronze oder edlen Metallen zu fchaffen; war doch im Trecento und vor allem im früheren Mittelalter der Bildhauer zugleich Steinmetz, der feine Arbeiten felbft nach seinen Skizzen oder Zeichnungen ausführte oder doch mit Gehilfen gemeinfam Hand daran legte. Erft mit der freieren und bevorzugteren Stellung, welche die Kunft vor dem Handwerk mit dem Beginn der Renaiffance fich zu erringen wußte, begann fich vielfach eine Scheidung zwifchen Entwurf und Ausführung geltend zu machen, indem die Künftler außer der Skizze ein Modell in voller Größe aus Thon anfertigten, nach welchem die Gehilfen die Ausführung in Marmor oder Stein herftellten. Dabei lernten die Künftler die mancherlei Vorzüge des Thons für plaftifche Zwecke kennen und fchätzen: die Leichtigkeit der Bearbeitung und die Treue in der Wiedergabe der künftlerifchen Abficht fowie die Billigkeit der Herftellung. Gerade diefer letzte, praktifche Grund führte fehr bald auch zur Anwendung von Thon bei Beftellungen von Bildwerken, zumal die Möglichkeit reicher Bemalung dem Gefchmack der Zeit entgegenkam und diefelben fich ihrer ganzen farbenreichen Umgebung beffer anpaßten als die Stein- und Marmorbildwerke.

Bei der mangelhaften Haltbarkeit und dem geringen Geldwert diefer Thonbildwerke find verhältnismäßig wenige derfelben auf uns gekommen. Die erhaltenen Stücke waren zumeift in Privatkapellen kleiner Villen oder hinter dem fchmutzigen Glas von Straßentabernakeln verfteckt; fie find faft ausnahmslos mit der Wand, an der fie fich befanden, wieder und wieder überftrichen worden. Erft die neuefte Zeit ift durch die Wertfchätzung der Quattrocentokunft auch auf diefe unfcheinbaren plaftifchen Bildwerke aufmerkfam geworden, und die italienifchen Antiquare haben fie, wie die verwandten Stuckreliefs, aus den Bauern-

häufern und Villen wieder ans Tageslicht und in die Sammlungen des Auslandes zu befördern gewußt. Während daher in den italienifchen Mufeen, insbefondere im Mufeo Nazionale zu Florenz, diefe Thonbildwerke faft ganz fehlen, find fie in den Mufeen diesfeits der Alpen, im South Kenfington Mufeum, im Louvre, in verfchiedenen kleineren deutfchen Sammlungen, namentlich aber im Berliner Mufeum verhältnismäßig zahlreich vertreten.

Starke gotifche Reminiscenzen in diefen Bildwerken, in der Gewandung wie in der Durchbildung und in den Ornamenten, haben dazu geführt, als den Meifter derfelben den Sienefen Jacopo della Quercia anzufprechen, mit dem fie in der That mancherlei Verwandtfchaft haben. Aber es fehlt ihnen faft ausnahmslos jener eigentümlich große und felbft gewaltige Zug, der dem Quercia eigen ift; auch kommen fie faft niemals in Siena oder in den anderen Orten vor, in denen Quercia thätig war, fondern laffen fich, bis auf einige große Arbeiten in Norditalien, faft ausnahmslos auf Florenz zurückführen, wo fie in der Nachbarfchaft auf den Villen und in früheren Kirchen angebracht waren.

Eine diefer Arbeiten, befonders umfangreich und in beinahe lebensgroßen Figuren, befindet fich in Florenz noch an Ort und Stelle. Es ift die Thürlünette über dem Portal der kleinen Kirche des Hofpitals von Sa. Maria Nuova (San Egidio), die Krönung der Maria durch Chriftus darftellend (Taf. 21). Sie ift von befonderem Intereffe als einzige Arbeit, welche auf einen beftimmten Künftler zurückgeführt werden kann. Der fonft nur als Maler bekannte Bicci di Lorenzo (1373—1452) modellierte im Jahre 1424 diefe Arbeit (zugleich mit den Geftalten der Apoftel und Kirchenväter, die jetzt verloren find), die allen feinen Bildern durch gefchickte Anordnung, Schwung der Kompofition, Fluß in der Gewandung und felbft durch eine gewiffe Größe in der Auffaffung überlegen ift. Ein zweites Krönungsrelief, (ausnahmsweife in Marmor ausgeführt), die an der Porta Romana ausgegrabene Krönung eines deutfchen Kaifers durch einen Bifchof im Mufeo Nazionale (Taf. 20), gehört offenbar der gleichen Zeit und gleichen Richtung der Florentiner Kunft an.

Außerhalb Florenz kommt ein Künftler diefer Richtung fchon früh in Oberitalien vor: die Kapelle Pellegrini neben dem Chor von Sta. Anastafia zu Verona ift auf allen Wänden bis zur Decke angefüllt mit unbemalten Thonreliefs mit Darstellungen aus dem Leben Chrifti, Einzelfiguren von Heiligen und dem Stifter dazwifchen (Taf. 22 u. 23). Diefelbe Hand verrät fich in einem großen vielgliedrigen Thonaltar im linken Seitenfchiff des Doms zu Modena; Bruchftücke kleinerer Altäre befinden fich im Mufeo Civico zu Mailand und waren (1890) im Handel in Venedig. In Florenz felbft fah ich kürzlich im Privatbefitz (bei Profeffor Emilio Coftantini, aus der Umgebung von Florenz erworben) ein größeres Hochrelief mit der Grablegung Chrifti, welches der gleichen Kompofition in Sa. Anaftafia genau entfpricht. Außerdem hat Arezzo noch ein Monument von der gleichen Hand aufzuweifen, das Grabmal des Antonio Royzelli in San Francesco (Taf. 24). Verfchiedene kleinere Altäre find aus Florenz in das South Kenfington Mufeum (Taf. 26 u. 27) und in das Berliner Mufeum (Taf. 27) gekommen; der befte mit

trefflich erhaltener Bemalung, im Mufeo Nazionale zu Florenz, ift erft in neuefter Zeit aus dem Magazin hervorgeholt worden (Taf. 25). Der Charakter des Künftlers liegt in den Nachbildungen, die hier nach einer Reihe diefer Werke gegeben find, offen zu Tage; er ift fo einförmig und in der Durchbildung vielfach fo handwerksmäßig und oberflächlich, daß nur eine Auswahl feiner Arbeiten wiedergegeben zu werden brauchte. Der gleiche Charakter fpricht fich auch in einem künftlerifch weit höher ftehenden Monumente von eigenartigerem Aufbau aus, das fich in Venedig befindet: in dem Grabmal des Beato Cariffimo da Chioggia, welches Scipione Buon in Sta. Maria de Frari errichten ließ (Taf. 28). Für diefes Denkmal, das zwifchen den venezianifchen Monumenten feinen abweichenden Charakter fchon im Material, dem gebrannten Thon, verrät, ift uns ausnahmsweife durch die urkundliche Überlieferung, daß 1435 der Leichnam des Beato Cariffimo darin Aufnahme fand, der Anhalt für die Zeit feiner Entftehung gegeben.

Intimer und glücklicher als in den vorgenannten Altären und Reliefs erfcheint derfelbe Künftler in kleineren Bildwerken, namentlich in feinen Madonnen. Das South Kenfington Mufeum befitzt die fchönfte feiner Madonnenftatuetten, fitzend, in mehr als halber Lebensgröße (Nr. 7578, Taf. 29). Eine kleinere, von tadellofer alter Bemalung, im Louvre (Taf. 29); zwei andere im Berliner Mufeum und in der Sammlung des Herrn Adolph von Beckerath in Berlin.

Die Zahl verwandter Madonnenreliefs, in bemaltem Thon und häufiger noch in farbigem Stuck, ift eine fehr beträchtliche. Die hervorragendften find auf Taf. 31—33 zufammengeftellt; diefelben befinden fich fämtlich im Berliner Mufeum. Von einzelnen darunter finden fich andere Exemplare im Louvre, im Kenfington Mufeum, im Staedel'fchen Kunftinftitut zu Frankfurt a. M., im Mufeum zu Straßburg, bei Herrn Adolph von Beckerath in Berlin u. f. f. Daß fie alle auf einen und denfelben Meifter zurückgehen, erfcheint trotz des durchgehend verwandten Charakters nicht wahrfcheinlich, da fie auch nicht unwefentliche Verfchiedenheiten aufweifen. So weicht der reiche knitterige Faltenwurf der beiden eng zufammengehörigen Madonnen auf Taf. 30 wefentlich ab von der Einfachheit des Faltenwurfs in den Kompofitionen von Taf. 32. Auffallend unterfetzt und unproportioniert erfcheint die Geftalt des Kindes in den beiden Madonnenreliefs auf Taf. 31, welche vor den anderen eine gewiffe Großartigkeit und Originalität in Bewegung und Erfcheinung voraushaben. Andererfeits ftimmen hier die Kinderfiguren in ihren verfehlten Proportionen und klobigen Formen sehr überein mit den vafentragenden Putten über der Nifche mit dem Donator in der Pellegrinikapelle wie auch mit denen an dem einen Berliner Tabernakel. Jedenfalls haben wir den fleißigen, rafch arbeitenden Meifter der Pellegrinikapelle auch für die Mehrzahl diefer Arbeiten als Künftler in Anfpruch zu nehmen.

Ein ficherer Anhalt für die Zeit der Entftehung ift faft bei keinem diefer zahlreichen Werke gegeben. Feft fteht nur, daß das Monument Buon in den Frari zu Venedig 1435 bereits vollendet war; und für die Krönung der Maria von Bicci di Lorenzo ift das Datum 1424 gefichert. Der Schmuck der Kapelle

in Sta. Anaſtaſia zu Verona wird auf Giovanni di Tommaſo Pellegrini zurückgeführt, welcher 1416 ſein Teſtament abfaßte. Aber dieſe Annahme iſt keineswegs geſichert; der Charakter der Arbeiten ſchließt nicht aus, daß ſie erſt ein oder ſelbſt zwei Jahrzehnte ſpäter entſtanden ſind. Bei allen anderen genannten Stücken fehlt jedes Datum für die Entſtehung. Doch laſſen jene wenigen geſicherten Daten in Verbindung mit dem allgemeinen Charakter dieſer Thonbildwerke die Zeit ihrer Entſtehung wenigſtens annähernd zwiſchen die Jahre 1410 und 1440 ſetzen.

Weit ſchwieriger iſt die Frage nach dem Namen des oder der Künſtler, welchen dieſer Kreis eigenartiger Thonbildwerke zuzuſchreiben iſt. Nur für eines dieſer Monumente iſt der Name des Florentiner Malers Bicci di Lorenzo urkundlich geſichert; aber jenes Relief am Portal der Kirche des Hoſpitals läßt kaum einen zuverläſſigen Schluß auf andere Arbeiten zu. Mit Bicci iſt der Meiſter der Pellegrini-Kapelle, dem die Mehrzahl namentlich der umfangreichen Arbeiten dieſer Art gehören, keinesfalls eine und dieſelbe Perſon, da jener ſich faſt von Jahr zu Jahr in Florenz verfolgen läßt und, abgeſehen von Arezzo, keinen längeren Aufenthalt in irgend einer Stadt Italiens außerhalb Florenz genommen haben kann. Die verſchiedenen umfangreichen Werke dieſes anonymen Meiſters in Oberitalien führen dazu, denſelben unter den im Anfange des Quattrocento hier thätigen Florentinern zu ſuchen. Durch Inſchrift auf dem großen Grabmonument des Dogen Tommaſo Mocenigo (geſt. 1423) in San Giovanni e Paolo iſt die Thätigkeit von zwei Florentiner Künſtlern zu dieſer Zeit in Venedig geſichert: es ſind die ſonſt unbekannten Bildhauer Pietro di Niccolo und Giovanni Martini; ſehr wahrſcheinlich dieſelben, welche ſich an dem Kapitäl des Eckpfeilers vom Dogenpalaſt als «duo ſoti Florentini» bezeichnen und denen daher wohl auch die berühmte Gruppe mit dem Urteil Salomo's unmittelbar über jener Inſchrift zuzuſchreiben iſt. Die Figuren wie die Decoration dieſer für die Entwickelung der Renaiſſance in Venedig bedeutungsvollen Monumente zeigen aber bei dieſen an Donatello's Jugendarbeiten ſich anſchließenden Künſtlern einen von den Thonbildwerken des Meiſters der Pellegrini-Kapelle weſentlich abweichenden Charakter. Ein anderer gleichzeitig in Oberitalien thätiger Florentiner iſt Giovanni di Bartolo, genannt Roſſo, der ſich in ſelbſtbewußten Verſen an dem ſtolzen, durchaus eigenartigen Grabmonument der Familie Brenzoni in San Fermo Maggiore zu Verona als Verfertiger nennt. Da er in Florenz neben und unter dem Einfluſſe von Donatello arbeitete, ſo werden wir die Nachbildungen ſeiner Werke im Anſchluſſe an Donatello's Arbeiten bringen. Die kräftige Lebensfülle ſeiner Geſtalten, ſeine glückliche und originelle Anordnung in jenem Grabmonumente laſſen die Vermutung, daß er auch der Schöpfer der nüchternen und in der Auffaſſung wie in der naturaliſtiſchen Durchbildung unbedeutenden Reliefs in der Pellegrini-Kapelle ſei, kaum als zuläſſig erſcheinen. Näher läge es ſchon, ihn — wie geſchehen iſt — für das Grabmal Buon in den Frari verantwortlich zu machen. Auch an den Künſtler, den Vaſari irrthümlich

als den Verfertiger der Lünette über der Thür von Sa. Maria Nuova nennt, an Dello würde man denken können. Denn er wird nicht nur als Maler, sondern auch als Modelleur in Thon und Stuck ausdrücklich erwähnt, und sein unstäter Sinn trieb ihn zuerst nach Siena, dann nach Venedig und schließlich nach Spanien. Aber leider fehlen uns von ihm beglaubigte Werke. Weitere Vermutungen, namentlich für die Urheber der verschiedenen Madonnenkompositionen dieser Art, auszusprechen, hat keinen Zweck, solange sich ein fester Anhalt zur Begründung solcher Hypothesen noch nicht bietet.

FILIPPO BRUNELLESCHI

1379—1446.

Bei der Bewerbung um den Auftrag auf die Bronzethüre des Baptisteriums zu Florenz im Jahre 1401 stand mit Ghiberti, nach Vasari's Erzählung, der junge Architekt Brunelleschi in engster Wahl: schließlich entschied man zu Gunsten von Ghiberti und gegen Brunelleschi. Brunelleschi selbst soll sich, wie Vasari berichtet, für überwunden erklärt haben. Die beiden Konkurrenzreliefs, die wir hier auf einer Tafel zusammenstellen (Taf. 1), hängen heute noch nebeneinander, im Museo Nazionale, und lassen uns die Entscheidung der Kommission für Ghiberti's Entwurf als gerechtfertigt erkennen. Unbedeutend und verzettelt in der Komposition, ist Brunelleschi's Arbeit dennoch für seine Zeit sehr bemerkenswert durch das ehrliche, unbeirrte Streben nach Natürlichkeit in Ausdruck und Bewegung, durch den Ernst und die Lebendigkeit, mit der das Hauptmotiv wiedergegeben ist. Der Vordergrund mit der Gruppe der Diener drängt sich freilich in seiner Breite und in der völlig genrehaften Auffassung dieser Figuren unvorteilhaft auf; und in der Gewandung herrschen noch spätgotische Traditionen vor. Der tüchtige Naturalismus, der sich namentlich in der nackten Figur des Isaak bekundet, erscheint in der zweiten erhaltenen Arbeit des Brunelleschi, in dem großen Holzkruzifix in Sa. Maria Novella (Taf. 34), noch abgeklärter und zugleich mit einem Adel der Auffassung gepaart, den jene Komposition vermissen läßt. Die Arbeit darf daher als die spätere betrachtet werden, entgegen Vasari's Angabe. Sehr wahrscheinlich ist dieser Crucifixus sogar erst nach dem seines jüngern Freundes Donatello entstanden, der nicht nur in Auffassung, sondern auch in der naturalistischen Durchbildung noch entschieden hinter dieser Arbeit zurücksteht.

NANNI DI BANCO

1374 (?) — 1421.

Ein dem Ghiberti im Alter nahestehender Künstler (wenn Vasari's Angabe richtig ist, daß er mit 47 Jahren starb), der Sohn des Bildhauers Antonio di Banco, Nanni, war berufen mit Ghiberti und Donatello zu den ersten großen

plaſtiſchen Aufgaben des Quattrocento in Florenz herangezogen zu werden. Beiden Künſtlern an Talent keineswegs gewachſen, hat er ſich doch neben ihnen ſelbſtändig erhalten. Nanni di Banco verbindet ein eigentümlich monumentales Streben mit Einfachheit und Schönheitsſinn, ein ernſtes, mit jedem Werke erfolgreicheres Ringen nach naturaliſtiſcher Durchbildung mit Geſchmack und Fleiß in der Ausführung. Seinen bekannten Arbeiten hat die neuere Forſchung bisher kein weiteres Werk hinzuzufügen gewußt; es ſind dies die ſitzende Koloſſalfigur des hl. Lukas im Dom (1408—1415; Taf. 35), die des Gegenſtücks von Donatello nicht unwürdig iſt; der hl. Philipp (Taf. 36), die merkwürdige Gruppe von vier Heiligen in Einer Niſche (1408 begonnen; Taf. 37) und der vornehme hl. Eligius (Taf. 38) — ſämtlich an Or San Michele; ſodann die beiden Reliefs unter den letztgenannten Figuren (Taf. 39) und das Meiſterwerk ſeiner letzten Jahre, das große Relief der Madonna della Cintola am Nordportal des Doms (ſeit 1414; Taf. 40). Vornehme, würdevolle Haltung und ernſter Ausdruck, die freilich — namentlich in den früheren Arbeiten — nicht ſelten einen etwas ſtarren, befangenen Zug tragen, große und volle Faltengebung und ſchöne Bildung der Geſtalten ſind die charakteriſtiſchen Züge, welche allen Arbeiten des Nanni mehr oder weniger gemein ſind. Seine Gruppe von vier Heiligen in einer der Niſchen von Or San Michele, die freilich eine innerlich empfundene Zuſammengruppierung noch vermiſſen läßt, iſt beſonders merkwürdig durch den Anſchluß des Künſtlers an antike Rednerſtatuen. Der Antike entlehnt er hier auch den eigentümlich gewellten Saum der Gewänder.

Wie hier bei Nanni, ſo tritt uns auch bei verſchiedenen der vorgenannten Künſtler gleich bei ihren erſten Arbeiten das Zurückgehen auf klaſſiſche Vorbilder in der Entlehnung von Motiven aus denſelben entgegen: Brunelleschi kopierte in einer der Dienerfiguren ſeines Konkurrenzreliefs für die Bronzethür den Dornauszieher, und Ghiberti benutzte in ſeinem Relief desſelben Gegenſtandes den Idolino für die Figur des Iſaak. Nicht Mangel an eigener Erfindung, ſondern die reinſte Freude an der Kunſt des Altertums führte zu ſolchen Anleihen; daher empfinden wir dieſelben auch nicht als ſolche, da die Künſtler auch derartige von außen entlehnte Geſtalten ganz mit ihrem Geiſt erfüllten und im eigenen Sinne naturaliſtiſch belebten.



II.

DONATO DI NICCOLO DI BETTO BARDI
GENANNT DONATELLO

1386—1466.

Der erſte Bildhauer, der im vollen Sinne als Renaiſſancekünſtler bezeichnet werden kann, iſt Donatello. Ehe Brunellesco seine Domkuppel wölbte, ehe Masaccio ſeinen Freskencyklus in der Chiesa del Carmine begann, hatte Donatello in der Koloſſalſtatue des Johannes für die Domfaſſade und im hl. Georg für Orſanmichele Bildwerke geſchaffen, die auch den größten Meiſtern nach ihm wie der Canon der plaſtiſchen Kunſt erſchienen. Der herbe Naturalismus ſeiner Kunſt hat freilich einer von klaſſiſchen und äſthetiſchen Vorurteilen eingenommenen Zeit, wie die, in welcher Rumohr ſchrieb, nicht gefallen können; gegen ſeine Vorwürfe braucht Donatello jetzt ebenſowenig noch in Schutz genommen zu werden, wie gegen die neueſten Angriffe durch eine kleine Gruppe von Kunſthiſtorikern, die alles Gute an Donatellos Werken ſeinen Mitarbeitern zuweiſen möchten, auf deren Koſten er ſich einen unverdienten Ruhm angemaßt habe. Der Zuſammenſtellung ſämtlicher Werke Donatello's, wie wir ſie hier in großen und meiſt ſehr gelungenen Nachbildungen zu geben im ſtande ſind, und der Gegenüberſtellung mit ſolchen Werken ſeiner Gehilfen, welche dieſelben ohne Donatellos Hilfe ausführten, brauchen Worte der Widerlegung wohl nicht hinzugefügt zu werden.

Für die Stellung Donatellos innerhalb der italieniſchen Kunſt, für ſeine Bedeutung und Charakteriſtik kann ich auf die zahlreichen neueren Arbeiten verweiſen, an welchen ſich alle gebildeten Nationen faſt gleichmäßig beteiligt haben. Auch für die Kritik und Datierung ſeiner von Alters her bekannten Werke hat dieſe neuere Litteratur bis auf kleinere Differenzen nahezu Einſtimmigkeit herbeigeführt. Zur Erläuterung unſerer Tafeln bedarf es daher nur einer kurzen

Auseinanderfetzung über die Gruppierung derfelben, woran fich eine knappe Darlegung der Entwicklung des Meifters, fowie Bemerkungen über die Art feiner Arbeit, insbefondere die Mitarbeit von Gehilfen und ähnliche Fragen knüpfen sollen. Etwas näher muß dabei auf eine nicht unbeträchtliche Zahl von meift kleineren Werken eingegangen werden, die erft in neuefter Zeit bekannt geworden find oder erft hier in die Litteratur eingeführt werden.

I. DONATELLO ALS MARMORBILDHAUER FÜR DIE OPERA DES DOMS UND ORSANMICHELE IN FLORENZ

(UM 1406—1426).

Seit feinem erften felbftändigen Auftreten, feit dem Auftrag, den der zwanzigjährige Donatello 1406 auf die beiden Prophetenftatuetten am Nordportal des Doms erhielt, ift der Künftler durch zwei Jahrzehnte hindurch faft ununterbrochen und ausfchließlich als Marmorbildhauer befchäftigt gewefen. Arbeiten wie die Koloffalftatue des fitzenden Evangeliften Johannes für die Faffade des Domes (1408—1415), wie der hl. Georg an Orsanmichele (vollendet wahrfcheinlich kurz vor 1416) ftellten den jungen Künftler alsbald unter allen Bildhauern von Florenz in den Vordergrund: der ftatuarifche Schmuck der nationalen Heiligtümer wurde daher in erfter Linie ihm übertragen.

Den beiden Prophetenfiguren an der Nordthür des Doms (1406/8, Taf. 41), noch befangen in der Haltung und knabenhaft in der Erfcheinung, folgt, gleichfalls für den Dom, der David, der jetzt im Bargello fteht (1408 beftellt, Taf. 42); jenen Figürchen noch eng verwandt, wenn auch fchon freier und monumentaler. Nach der Formauffaffung und Kopfbildung fchließt fich dem David das in der Durchbildung des Körpers fchon höher ftehende Holzkruzifix in Sa. Croce (Taf. 43) unmittelbar an. Den Höhepunkt und Abfchluß diefer Jugendwerke bildet die 1415 vollendete Koloffalftatue des Johannes im Dom (Taf. 43a), eines der großartigften Werke der Renaiffance überhaupt, das erft feit kaum einem Jahrzehnt wieder bekannt geworden.

Es folgt die Markusftatue (Taf. 45) für eine der Nischen an Orsanmichele, die der Künftler gleichzeitig vollendete; ein fchöner Manneskopf von faft idealer Bildung auf mächtigem Körper von ungezwungener Haltung. Der berühmte Georg (Taf. 46; das Relief unterhalb der Nische auf Taf. 41), den man jetzt von feinem Platze an Orsanmichele entfernt und im Bargello wenig günstig aufgeftellt hat, befchließt (um 1416) diefe erfte große Periode der Thätigkeit Donatellos, in der die Schöpfung von Typen männlicher Schönheit fein Ziel ift.

Die dritte Marmorfigur, die man Donatello herkömmlich an Orfanmichele zufchreibt, der hl. Petrus (Taf. 44), ift dokumentarifch nicht beglaubigt. Seine

größere Befangenheit neben jenen beiden Figuren an demfelben Bauwerk hat man auf die frühere Entftehung gefchoben; aber diefe Statue ift auch von den früheften Werken des Meifters wefentlich verfchieden. Es fehlt ihr jene jugendliche Frifche, jener Schönheitsfinn, der gerade den Jugendarbeiten Donatellos eigentümlich ift. Hier finden wir weder die breite gewölbte Bruft, noch die freie Wendung des Kopfes und den offenen Blick oder die fichere Haltung und die fchönen mannigfachen Gewandmotive, die feine beglaubigten Jugendwerke auszeichnen. Die Befangenheit im Ausdruck, die Bildung des Kopfes, der müde Blick, der feftgefchloffene Mund, die Behandlung von Bart und Haar, die Ausführung der Extremitäten, wie die motivlofen tiefen Falten und der gewellte Saum des Mantels deuten vielmehr auf einen älteren Künftler, mit dem Donatello an Orfanmichele zufammen thätig war, auf Nanni di Banco. Nannis vier Heilige in der zweiten Nifche neben dem Petrus bieten den beften Vergleich, der die Ausführung des Petrus fogar etwa in die gleiche Zeit mit jenen Figuren verweifen läßt. Wenn die Tradition Recht hat, daß Donatello an diefe Figur Hand anlegte, fo kann er meines Erachtens nur einen untergeordneten Anteil neben Nanni gehabt haben.

Als Donatello den hl. Georg gerade vollendete, wurde ihm der erfte Auftrag der Domopera für den Schmuck des Campanile zuteil, deffen leere Nifchen in halber Höhe man mit Statuen zu füllen befchloffen hatte. Der jugendliche Täufer, der feinen Namen trägt (1416 in Auftrag gegeben, Taf. 47), ift dem Georg noch eng verwandt, namentlich in der Stellung; der Kopf, der ausnahmsweife befonders gearbeitet und aufgefetzt ift, zeigt aber fchon den Verfuch zu individualifieren. Zwei Prophetengeftalten an der Oftfeite des Campanile, die Donatello mehrere Jahre fpäter gemeinfam mit feinem Schüler Roffi (Giovanni di Bartolo) in Auftrag bekam: die Gruppe von Abrahams Opfer (beftellt 1421, Taf. 47) und der Jofua (?, von Ciuffagni angefangen und 1421 an Donatello und Roffi übertragen, Taf. 48), fchließen fich noch den älteren Figuren der Evangeliften Johannes und Markus an. In der Erfindung find fie zweifellos das Werk Donatellos; beide find durch Ernft und Größe wie durch Schönheit der Köpfe, der Ifaak auch durch feinen klaffifch fchönen Jünglingskörper ausgezeichnet. Die Ausführung wird aber faft ganz Roffis Werk fein, wie der mit feinem Namen bezeichnete Abdias daneben beweift.

Arbeiten diefer Art lagen damals Donatello felbft fchon fern. Das unermüdliche Studium der Natur hatte nicht nur fein Verftändnis der Natur mehr und mehr gefördert, es hatte allmählich auch einen Umfchlag in feiner Auffaffung herbeigeführt: Donatello wird mehr und mehr zu einem Realiften, der die Natur fo charakteriftifch, fo ungefchminkt wie möglich zu geben beftrebt ift. Nicht mehr Typen, nicht mehr Geftalten von klaffifcher Schönheit will er uns vorfüren, fondern alltägliche Menfchen wie fie um ihn lebten, reine Porträts, in denen ihm Bildung und Charakter des ihm beftellten Heiligen ausgefprochen fchien. Am Campanile macht fich dies fchon in einer Figur geltend, die man als den Propheten Habakuk (Taf. 48) zu bezeichnen und wohl mit Recht

mit dem Johannes etwa gleichzeitig anzufetzen pflegt. Der hagere Greifenkopf hat fchon fehr porträtartige Züge, freilich noch unverkennbar im Anfchluß an einen römifchen Philofophenkopf. In der Ausführung fcheint diefe Figur jedoch wieder auf die Mitarbeit eines Künftlers wie Roffi fchließen zu laffen. Das gleiche Streben wie in diefem fogenannten Habakuk tritt in einer Koloffalfigur hervor, die jetzt im Innern des Domes nahe am Hauptportal fteht (Taf. 49). Die individuellen Züge des Greifes haben zu der völlig irrtümlichen Annahme geführt, daß darin das Porträt des Poggio wiedergegeben fei. Wäre es der Jofua, wie jetzt vermutet wird, fo müßte diefe Geftalt fchon 1412 vollendet sein. Dem fcheint aber die völlig individuelle Durchbildung des Kopfes zu widerfprechen; auch wird man die altertümliche Gewandung kaum für diefe Deutung geltend machen dürfen, da fie offenbar auf Koften des Handlangers kommt, mit dem hier Donatello wieder zufammenarbeiten mußte; denn felbft für feine frühere Zeit ift diefelbe zu motivlos und zu fchwer im Stoff, find auch die Hände zu plump in der Ausführung.

Diefer angebliche Poggio ift der Vorläufer von zwei berühmten Statuen, den letzten Arbeiten Donatellos am Campanile, früher irrtümlich als Salomo und David bezeichnet: die eine wahrfcheinlich den Propheten Jeremias darftellend, als das Porträt des leidenfchaftlichen Francesco Soderini bekannt (Taf. 50); die zweite, für welche jeder Anhalt zur richtigen Benennung fehlt, hat die Züge eines anderen Feindes der Mediceer, des bejahrten Giovanni Cherecchini (Taf. 50). Unter dem Namen des Zuccone (des Kahlkopfes) ift diefe Figur bis heute in der Erinnerung der Florentiner erhalten. Man nimmt gewöhnlich an, daß bei diefen beiden jüdifchen Propheten der Künftler nur die günftige Gelegenheit benutzt habe, um darin die Bildniffe von ein paar berühmten Landsleuten zu verewigen. Soweit ging aber Donatellos Realismus felbft nicht in feiner fpäteften Zeit; charaktervolle Wiedergabe feines Vorwurfs war ftets fein vornehmftes Ziel. Daher hat der Künftler auch in diefen Figuren zweifellos ein paar ausdrucksvolle Prophetengeftalten wiederzugeben geglaubt; nur wählte er feine Modelle unmittelbar aus dem Kreife feiner Bekannten, die ihm als Typen und Charaktere dazu geeignet fchienen. In der Haltung und Gewandung glaubte er hiftorifch treu zu fein, indem er fich an antike Rednerfiguren anfchloß.

Was F. von Rumohr — in einem Athem mit feinem abfälligen Urteil über den Künftler im Allgemeinen — gerade in Beziehung auf diefe Statuen zugeben muß, ift fo zutreffend, daß ich mir nicht verfagen kann, es hier zu wiederholen, umfomehr als man Rumohr heute für Donatello nicht mehr zu citieren pflegt. „Jene zuckende Bewegung, welche feinen Statuen nun einmal angehört, umgiebt eine gewiffe Spirallinie, von welcher fein Streben nach Ausladung inftinktmäßig in den jedesmal gegebenen Schwerpunkt zurückweicht. Unter allen Umftänden befitzt fein Lieblings- und Meifterwerk, der berühmte Kahlkopf (Zuccone) am Turme des Florentiner Domes, hinfichtlich der Unterordnung der Bewegung, der Stellung, des allgemeinen Ganges der Gewandung, ein ausgezeichnetes Verdienft, wie fie

denn noch immer mit vollem Grunde für eines der beften Standbilder neuerer Zeit gehalten wird".

Wie Donatello in diefer Zeit ein eigentliches Porträt auffaßte, dafür ift uns in der bemalten Thonbüfte des greifen Niccolo Uzzano († 1432), jetzt im Bargello (Taf 51), ein köftliches Beifpiel erhalten. Lebenswahrer und treuer ift ein Bildnis nie gegeben, gewaltiger der Charakter zu keiner Zeit zum Ausdruck gebracht; und doch weicht (um mit Rumohr zu fprechen) die innere Erregung, die in der lebhaften Bewegung fich bekundet, in den gegebenen Schwerpunkt zurück, überfchreitet die Schranken der Büfte durchaus nicht. Das ift nicht nur der greife Florentiner Nobile, das ift der gewaltige Eroberer von Pifa, der uns hier verewigt ift, ein hiftorifches Porträt im beften Sinne.

Auch eine Frauenbüfte von ganz verwandtem Charakter und ähnlicher Großartigkeit ift uns von Donatello erhalten, die Thonbüfte der fogenannten hl. Cäcilie im Kenfington Mufeum zu London (Taf. 52). Die energische Seitenbewegung des Uzzano, die diefer Büfte von jeder Seite eine neue pikante Wirkung giebt, ift hier zu einer leichten Neigung des Kopfes gemildert, die zusammen mit dem müden Ausdruck der Augen und den feft gefchlossenen Lippen des befonders schön gezeichneten Mundes dem Kopf einen eigenthümlich träumerischen, faft melancholischen Ausdruck geben. Nach der Übereinftimmung mit dem Uzzano und den Köpfen jener Prophetenftatuen gehört auch diefe Büfte der Mitte oder zweiten Hälfte der zwanziger Jahre an.

2. DIE GEMEINSAM MIT MICHELOZZO GEARBEITETEN GRABMÄLER DONATELLOS

(UM 1425—1429).

Schon bei den Statuen des Campanile hatte fich Donatello, um feinen Aufträgen rafcher nachkommen zu können, zur Annahme von Mitarbeitern bequemen müffen. Noch ehe diefe Arbeiten ganz vollendet waren, trat der Künftler zur Ausführung von verfchiedenen großen Grabmonumenten, die ihm in Beftellung gegeben waren, in Verbindung mit einem etwas jüngeren Landsmann, dem als Architekten und Techniker ausgezeichneten Michelozzo. Mit ihm blieb Donatello auch nach Vollendung diefer Denkmäler noch längere Zeit für verfchiedenartige Aufgaben in Arbeitsgemeinfchaft, da ihm gerade die technifche Begabung abging, welche Michelozzo in hohem Maße befaß.

Von diefen drei Grabmonumenten befindet fich das eine in Florenz, das Grabmal des unglücklichen Papftes Johann XXIII. im Battistero, das fein Freund

Giovanni de'Medici bald nach dem Tode des Papftes (Ende d. J. 1419) in Auftrag gab; 1425 arbeiten die Künftler daran und 1427 war es vollendet (Taf. 53). Verwandt ift das Monument des Cardinals Rinaldo Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel, das 1427 begonnen wurde (Taf. 54 u. 67); und zwifchen 1427 und 1429 entftand ein drittes großes Monument, das des Humaniften Bartolommeo Aragazzi im Dom von Montepulciano (die Abbildungen werden unter den Arbeiten Michelozzos gegeben werden). Letzteres leider nur noch in feinen einzelnen plaftifchen Teilen erhalten, die uns für den Aufbau keinen genügenden Anhalt bieten.

Wir gehen gewiß nicht fehl, wenn wir den Aufbau und die architektonifchen Details diefer Monumente dem Architekten Michelozzo zufchreiben, mit deffen Bauten fie die nächfte Verwandtfchaft haben. Aber auch der Hauptanteil an den Bildwerken diefer Monumente gebührt dem Michelozzo und nicht Donatello, wenn dieser auch die Entwürfe und felbft Modelle für den einen oder anderen Teil geliefert haben wird. Letzteres gilt insbefondere für die groß gehaltene bronzene Grabfigur des Papftes und die Putten mit der Infchrifttafel an deffen Grabmal; auch das Himmelfahrtsrelief am Sarkophag des Grabmals Brancacci ift eine charakteriftifche und tüchtige Arbeit Donatellos.

Gleichzeitig wurde beiden Künftlern der Marmorfarkophag des Giovanni de'Medici in der Sakriftei von San Lorenzo (unter dem Marmortifch) von Cofimo in Auftrag gegeben (1428), deffen Entwurf auf Donatello zurückgeht, während die Ausführung wieder die Hand Michelozzos unter der Beihilfe von Gefellen wie Pagno di Lapo verrät (Taf. 55).

Wir haben bei der Befprechung von Michelozzos Werken auf diefe Arbeiten zurückzukommen. Für Donatello haben fie, trotz ihres Umfanges, nur verhältnismäßig untergeordnete Bedeutung. Nicht nur wegen des geringen Anteils, den er an der Ausführung hatte: wir fehen daraus auch, daß felbft die Architektur Michelozzos auf Donatellos Formenanfchauung und feinen Dekorationsfinn nur geringen Einfluß ausgeübt hat.

3. EINZELNE AUFTRÄGE IN DER ZEIT VOR DER RÖMISCHEN REISE

(BIS 1432).

Zwifchen folchen großen dekorativen Arbeiten, bei denen der Künftler felbft nur wenig Hand anlegte, fand Donatello Zeit, zahlreiche und mannigfache Beftellungen, die ihm von den verfchiedenften Seiten gemacht wurden, zur Ausführung zu bringen. Während des dritten Jahrzehnts des Quattrocento hat der Künftler, damals im beften Mannesalter, eine ganz außerordentliche Thätigkeit entwickelt. Wenn auch eine große Zahl, die Mehrzahl diefer vereinzelten

Arbeiten nicht mehr an Ort und Stelle ſich befindet und dieſe vielfach urkundlich nicht mehr nachzuweiſen ſind, ſo laſſen ſie ſich doch meiſt nicht ſchwer zwiſchen die zahlreichen ſicher datierbaren Arbeiten durch Vergleich mit denſelben einordnen.

Jahrhunderte lang befand sich am Eingange zum Palazzo Vecchio auf hohem Marmorſockel ein ſitzender Löwe, in florentiner Sandſtein gemeißelt; jetzt iſt er durch eine Kopie erſetzt und das Original iſt im Donatello-Saal des Bargello aufgeſtellt (Taf 56). Sein urſprünglicher Platz war an der Treppe des Palaſtes bei Sa. Maria Novella, den Papſt Martin V. zu bewohnen pflegte, wenn er Florenz beſuchte. Donatello meißelte dieſes unter dem Namen Marzocco jedem Florentiner geläufige Wahrzeichen der Stadt im Jahre 1419, eine Tiergeſtalt von außerordentlicher Lebendigkeit und Größe der Auffaſſung.

Die Statue des jugendlichen Johannes d. T., die der Künſtler 1416 für den Campanile ausführte, iſt eine edle Jünglingsgeſtalt, aber wenig charakteriſtiſch für den „Prediger der Wüſte". So oft er den Stadtheiligen ſeiner Vaterſtadt ſonſt in Auftrag bekam — und es ſind mindeſtens acht Statuen und Büſten des Täufers, die ſich, außer jener Statue am Campanile, mit Sicherheit auf Donatello zurückführen laſſen —, ſo oft hat er den Heiligen als den unter asketiſchen Entbehrungen in der Einſamkeit für ſeinen Beruf ſich vorbereitenden Jüngling oder als den begeiſterten, weltentfremdeten Bußeprediger aufgefaßt. Jede dieſer Arbeiten gehört in ihrer Art zum Beſten, was wir vom Künſtler beſitzen; in jeder erſcheint er neu und groß, und faſt alle ſind durch einen ungewöhnlichen Grad der Durchführung ausgezeichnet.

Die frühеſte dieſer Figuren iſt die große Marmorſtatue im Bargello (Taf. 57,) die den Täufer im Jünglingsalter mit keimenden Barte wiedergiebt; noch herb und teilweiſe ſelbſt eckig, namentlich im Kopf, aber ſchon von vollendeter Meiſterſchaft in der Behandlung des ſehnigen Körpers; nach der Verwandtſchaft mit der Marmorſtatue des Georg im Bargello wohl nicht lange nach 1412 entſtanden. Etwas jünger noch zeigt den Heiligen die Marmorbüſte im Louvre (Taf. 58), deren Arbeit auf den Anfang der zwanziger Jahre zu weiſen ſcheint. Etwa in dieſelbe Zeit läßt ſich, mit größerer Sicherheit, die Bronzeſtatuette in halber Lebensgröße verweiſen, die das Berliner Muſeum beſitzt (Taf. 58): der Täufer im Mannesalter, eine herbe abgemagerte Asketengeſtalt, die Schale in der Rechten, im Begriff die Taufe zu vollziehen. Es iſt wahrſcheinlich, daß dies die im Februar 1423 für das Taufbecken in Orvieto beſtellte Figur iſt, da dieſelbe nicht zur Aufſtellung gekommen zu ſein ſcheint und die Berliner Bronze in der Haltung wie in der Behandlung des Gewandes mit dem gleichzeitig entſtandenen Zuccone nahe verwandt iſt.

Ähnlich aufgefaßt wie die Statue des Bargello, jedoch jugendlicher, friſcher und weicher in den Formen iſt die ſchöne Marmorſtatue im Palazzo Martelli (Taf. 57), ein Wunderwerk in der Durchbildung und in der Behandlung des Marmors. Dem Profil dieſer Figur nahe verwandt iſt die noch im Knabenalter dargeſtellte, in pietra serena ausgeführte Büſte in Reliefporträt, die der Bargello beſitzt (Taf. 58).

Beide Arbeiten werden ziemlich gleichzeitig entſtanden ſein, um 1427 bis 1430 denke ich.

Durch Urkunden genau datiert ſind die Bronzebildwerke Donatellos in Siena, an denen wiederum Michelozzo mitbeteiligt iſt. Es ſind die flache Grabplatte des Biſchofs Giovanni Pecci im Dom und die Bronzearbeiten am Taufbrunnen in San Giovanni, ſämtlich vom Jahre 1427. Daß Michelozzo hier nur den Guß ausführte, wozu Donatello ſelbſt nicht befähigt war, beweiſt der völlig abweichende Charakter dieſer Bildwerke von den oben genannten Grabmonumenten und den beglaubigten Arbeiten, die Michelozzo allein ausführte. Die Grabplatte (Taf. 59), zeigt noch jetzt, obgleich ſie ſtark abgetreten iſt, eine faſt innige Empfindung in dem Ausdruck der Ruhe und eine ſehr feine maleriſche Behandlung des Reliefs. Der Tanz der Salome (Taf. 60) iſt eine dramatiſche Schilderung erſten Ranges; ſie iſt zugleich neu unter Donatellos Werken durch die Fülle der Figuren, wie durch die Einführung von reicher Architektur mit maleriſchen perſpektiviſchen Ausblicken. Die Statuetten von Glaube und Hoffnung (Taf. 61) und die drei ſpielenden Putten an demſelben Denkmal (Taf. 62) ſtehen in ihrer Art dem Relief nicht nach.

Die Bronzen am Taufbrunnen hatte Donatello ſchon im Jahre 1417 in Auftrag bekommen. Daß der Künſtler damals ſchon den Entwurf dazu gemacht haben ſollte, wird durch den Stil der Arbeiten ausgeſchloſſen; ſie ſind vielmehr durchaus bezeichnend für die Zeit, in der ſie abgeliefert wurden.

Dieſe Arbeiten bieten die Handhabe, um eine Anzahl nicht datierter, meiſt kleinerer Werke des Künſtlers auf die Zeit ihrer Entſtehung zu beſtimmen. Zunächſt ein flaches Marmorrelief im Musée Wicar zu Lille (Taf. 60), das den Tanz der Salome in ſo verwandter Weiſe, wenn auch in ganz neuer Erfindung darſtellt, daß es ſchon deshalb faſt gleichzeitig mit jenem Sieneſer Relief entſtanden ſein muß. Sodann reihen ſich den Putten auf dem Taufbecken ein Paar größere Bronze-Putten an: im South Kenſington Muſeum, im Muſeum zu Neapel und in der Eremitage zu St. Petersburg (Taf. 63); letzterer aus der Sammlung Baſilewsky ſtammend.

Die wenig bekannte Bronzebüſte eines Amor, im Beſitz des Herzogs von Weſtminſter zu London (Taf. 64), ſteht dieſen Arbeiten gleichfalls ganz nahe. Merkwürdig iſt hier die Darſtellung eines antiken Gottes als Büſte.

Die bekannte für die Mediceer gearbeitete Bronzeſtatue des Amor im Bargello (Taf. 65) iſt in Auffaſſung und Behandlung mit den Putten auf dem Taufbecken ſo übereinſtimmend, daß zweifellos auch dieſe Figur (deren ſonderbare Attribute Donatello aus Mißverſtändnis einer antiken Hippolitusfigur entlehnte) etwa gleichzeitig mit den Sieneſer Arbeiten ausgeführt wurde. Der verhältnismäßig gute Guß dieſer Bronze macht es wahrſcheinlich, daß derſelbe wieder von Michelozzo ausgeführt wurde.

In London beſitzt das Kenſington Muſeum ein paar Bildwerke Donatellos, die nach ihrer Übereinſtimmung mit den Sieneſiſchen Arbeiten der gleichen Zeit zuzuweiſen ſind. Die großartige in Thon modellierte Frauenbüſte, angeblich die

hl. Cäcilie darstellend, (jetzt unbemalt; daß eine Heilige darin wiedergegeben war, darauf deutet das kleine Loch im Hinterkopfe zur Aufnahme des Heiligenscheins) ift oben fchon gelegentlich der Büfte des Niccolo Uzzano erwähnt worden; fie erfcheint wie der Studienkopf für die Figur des Glaubens am Taufbrunnen. Etwa gleichzeitig ift auch das große Marmorrelief des von Engeln betrauerten Leichnams Chrifti in derfelben Sammlung (Taf. 66) anzufetzen, ungewöhnlich edel und gemäßigt in der Empfindung, von großer Schönheit in den faft herkulifchen Formen des Toten und von vollendeter Meifterfchaft in der Durchführung des Marmors.

Wohl das gleiche Modell wie hier benutzte der Künftler bei einem kleineren Relief mit der Stäupung Chrifti im Berliner Mufeum (Taf. 67). Diefe großartige Kompofition war wohl das Vorbild für die gleiche Darftellung Michelangelos, die Sebaftiano del Piombo in San Pietro in Montorio zu Rom als Wandbild ausführte. Die Modellierung der fchönen Körper wie die Verkürzungen erinnern fchon an Michelangelo, dem diefe Arbeit vom früheren Befitzer in der That zugefchrieben wurde. Die Anbringung der Bogenhalle im Grunde wie die edle Frauengeftalt im Profil zeigen die nächfte Verwandtfchaft mit den Arbeiten am Taufbrunnen von Siena, fodaß wir auch diefes nach feiner meifterhaften Behandlung des Marmors ganz eigenhändige Werk Donatellos etwa in die gleiche Zeit zu fetzen haben.

Derfelbe Hintergrund mit den von Bogen überfpannten Nifchen findet fich in befonders gefchickter Weife auf einer köftlichen kleinen Madonnenkompofition im South Kenfington Mufeum wieder (Taf. 70); freilich kein Original, fondern eine Stucknachbildung in feiner gleichzeitiger Bemalung und in der urfprünglichen Einrahmung. Zu der Madonna, die in der mittleren Nifche thront, beugen fich in andächtiger Verehrung König David und der Apoftel Paulus; vorn auf den Stufen sitzen zwei jugendliche Engel, ganz in ihr Saitenfpiel verfunken. Der Geigenfpieler links ift faft der gleiche wie auf dem Herodiasrelief, mit dem auch die Art der Faltenbildung diefes Reliefs übereinftimmt.

Wie diefe kleine reiche Kompofition fo laffen fich mehrere einfachere aber größere Madonnenreliefs, die für die Privatandacht beftimmt waren, gleichfalls in diefe Zeit der Thätigkeit des Künftlers, um 1425—1432 fetzen. Freilich ift keine diefer Madonnen als Arbeit des Donatello beglaubigt, und die meiften find bis vor kurzem auch nicht als folche angefprochen worden; aber ein aufmerkfames Studium wird unfchwer in den Kindern die Putten Donatellos, in den Madonnen feine Frauengeftalten wiedererkennen, und ebenfo deutlich verraten Auffaffung und Anordnung unferen Künftler. Charakteriftifch ift für Donatellos Madonnen der hoheitsvolle Ernft in der Auffaffung der Maria, die, wie in Vorahnung der Beftimmung ihres Kindes, ihren forgenvollen Blick auf dasfelbe richtet oder es mit ängftlicher Zärtlichkeit an fich fchmiegt. Während das Kind ganz kindlich und harmlos wiedergegeben ift, hat die Mutter ftets etwas unperfönliches, typifches; fie ift faft immer im Profil und in voller Ge-

wandung gegeben, die in früherer Zeit den Körper verhüllt, fpäter unter zahlreichen Parallelfalten durchfcheinen läßt. Wenn bei einzelnen diefer Arbeiten gewiffe Ungefchicklichkeiten in der Durchführung Anftoß erregen, fo find diefelben meift auf Rechnung des Gehilfen zn fetzen, der das Thonmodell oder die Skizze Donatellos in Marmor ausführte oder der die Nachbildung in Thon oder Stuck nach einem Original des Meifters anfertigte.

Eine eigenhändig ausgeführte Marmorarbeit der Art ift das große Madonnenrelief aus Cafa Pazzi in Florenz, das fich jetzt im Berliner Mufeum befindet (Taf. 68). In den unterfetzten, etwas fchwerfälligen Formen von Mutter und Kind, wie in der vollen Gewandung und in der Faltenbildung fteht diefe Arbeit jenem kleinen Stuckrelief der thronenden Madonna im South Kenfington Mufeum ganz nahe; in beiden findet fich auch die perfpektivifche Einrahmung, die ähnlich bei dem Relief am Sienefer Taufbrunnen vorkommt. Wie in dem Sienefer Bronzerelief fo fehen wir auch hier die Vorliebe für ftarke Verkürzungen, die nicht immer geglückt find, wie die linke Hand der Maria im Berliner Madonnenrelief beweift. Durchaus den gleichen Charakter hat ein anderes Madonnenrelief in Marmor, welches gleichfalls das Berliner Mufeum befitzt (aus der Familie Orlandini in Florenz ftammend; Taf. 68). Hier würde auch fchon die Einrahmung und die Bildung der Pilafter auf die Zeit der Arbeitsgemeinfchaft von Donatello und Michelozzo hinweifen. Aber die ungefchickte Modellierung und die Schwächen in der Durchführung, in der Zeichnung des Ohres, der Hände u. f. f. beweifen, daß hier die Ausführung von der Hand eines Schülers herrührt.

Das Kenfington Mufeum befitzt ein größeres Madonnenrelief in Marmor (Taf. 69), deffen Einrahmung der der Pieta in derfelben Sammlung nahe verwandt ift. Nach der weicheren Behandlung der Stoffe und der reicheren Fältelung derfelben wird diefe Arbeit, die gleichfalls nicht eigenhändig ift, fchon einige Jahre fpäter zu fetzen fein wie die eben genannten Reliefs. Die Direktion der Sammlung fetzt Zweifel in die Echtheit der Arbeit, namentlich weil in einem Stuckrelief derfelben Darftellung im Berliner Museum (man vergl. die kleine Nachbildung unter der des Londoner Reliefs auf Taf. 69) einzelne Motive beffer verftanden find. Allein die Behandlung des Marmors macht einen durchaus echten Eindruck; die Abweichungen werden fich einfach daraus erklären, daß die Nachbildung in Stuck nicht über den Marmor, fondern über Donatellos Thonmodell hergeftellt worden ift, und daß der Gehilfe, der den Marmor ausführte, (jedenfalls ein anderer wie der, welcher das Berliner Madonnenrelief aus Cafa Orlandini meißelte) fich kleine Veränderungen erlaubte, die in der That Verfchlechterungen find. Dies gilt fowohl von der Stellung des rechten Fußes, die im Marmorrelief eine unmögliche ift, wie von der Haltung der linken Hand der Maria; diefe hält im Stucco eine Blume, die im Marmorrelief fortgelaffen ist wodurch die Bewegung motivlos erfcheint.

Die beiden auf Taf. 70 zufammengeftellten Madonnenreliefs der Berliner Sammlung find mehr oder weniger handwerksmäßige Nachbildungen aus der Zeit

nach verlorenen Originalen Donatellos. Unter ihnen muß die mit dem ſitzenden Kinde eine beliebte Kompoſition des Meiſters geweſen ſein, da ſie auch in einer Nachbildung als Plakette (vgl. ſpäter die Tafel mit Plaketten Donatello's; das Original iſt hier treuer und feiner wiedergegeben als in dem großen Thonrelief) und als kleines Silberrelief (im Beſitz von Herrn Domkapitular Schnüttgen in Köln) vorkommt. Das Kind iſt hier, namentlich in der Art wie es den Kopf erſchrocken umwendet, aufs engſte verwandt mit den beiden Kindern auf dem Sieneſer Bronzerelief.

Einige verwandte Madonnenkompoſitionen, die auch um dieſe Zeit entſtanden zu ſein ſcheinen, laſſen ſich aus den ungeſchickten aber beinahe treuen Nachbildungen von einigen namenloſen Schülern oder Handlangern Donatellos herauserkennen. Wir werden dieſelben ſpäter unter den Schulwerken veröffentlichen und dabei darauf hinweiſen, was in ihnen Donatello gebührt und was auf Koſten der Schüler zu ſetzen iſt.

In die Zeit zwiſchen der Ablieferung der Bronzen für Siena und Donatellos Abreiſe nach Rom fallen wahrſcheinlich auch noch ein paar der bekannteſten Arbeiten des Künſtlers in Florenz. Schon durch Schmarſow und H. von Tſchudi iſt überzeugend nachgewieſen, daß das ſchöne große Verkündigungsrelief in Sa. Croce (Taf. 71) nicht die früheſte Arbeit des Künſtlers ſein kann, wie man nach Vaſari bisher annahm, ſondern daß es dieſer mittleren Periode um 1425 bis 1432 angehört. Die Übereinſtimmung der Maria in Bewegung und Gewandung mit mehreren Figuren dieſer Zeit, namentlich mit der Figur der Hoffnung am Grabmal Coſcia und in der Faltengebung auch mit der tanzenden Herodias auf dem Sieneſer Relief, der Charakter der Putten auf dem Tabernakel, wie Architektur und Dekoration des letzteren laſſen darüber keinen Zweifel. Außer den beiden Gruppen von je zwei Putten, die jetzt noch auf den Ecken des Geſimſes ſtehen, befand ſich urſprünglich noch eine dritte ähnliche Gruppe auf der Spitze des Giebels. Dieſelbe iſt kürzlich in einem Magazin der Kirche wieder aufgefunden worden, aus dem ſie hoffentlich bald wieder an ihren alten Platz gebracht wird.

In die gleiche Zeit gehört auch die Bronzeſtatue des hl. Ludwig in Sa. Croce (Taf. 72), nach der Behandlung der Bronze gewiß ein Guß von Michelozzo, wie der Vergleich mit der Grabfigur des Coscia zeigt. Die vollen ſchönen Falten des Mantels aus dickem Stoff, deren Behandlung man mit Recht aus der Gewöhnung Donatellos an den Marmor erklärt hat, finden ſich in ganz ähnlicher Weiſe bei den letzten Statuen am Campanile; die Putten am Biſchofsſtab gleichen denen am Taufbrunnen in Siena und die Architektur, in der ſie ſtehen, iſt ganz charakteriſtiſch für Donatellos damaligen Mitarbeiter Michelozzo. Auch die Formen des ſchönen aber unbedeutenden Kopfes und der ſchlichte fromme Ausdruck ſind gerade für dieſe mittlere Zeit bezeichnend.

In dieſer Periode der angeſtrengteſten und mannigfachſten Thätigkeit des

Künſtlers entſtand auch eines der von jeher am höchſten gefeierten Bildwerke der Renaiſſance, der bronzene David, der mit den Schätzen des Palazzo Medici in den Bargello gekommen iſt (Taf. 73); die erſte wieder mit der Freiheit der griechiſchen Kunſt geſchaffene nackte Figur des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Behandlung des Fleiſches iſt noch ganz ähnlich wie im Amor, aber ſchon freier und meiſterhafter; Guß und Ciſelierung ſcheinen auch hier auf die Hand Michelozzos hinzuweiſen. Am Helme des Goliath iſt im flachen Relief ein Triumphzug von Putten (Amor oder der junge Bacchus) dargeſtellt, eine freie Nachbildung des antiken Cameo mit dem Triumphzug von Amor und Pſyche im Mediceerbeſitz, den Donatello bald darauf treuer für den Hof des Palazzo Medici kopierte.

Mit dem Bronze-David hat die Marmorſtatue des David mit der Schleuder im Palazzo Martelli (Taf. 74) in Auffaſſung und Stellung große Verwandtſchaft; ſie iſt jedoch ſo viel weniger glücklich, daß die Arbeit wohl noch vor jener entſtanden iſt. Auch die Behandlung des Gewandes ſcheint darauf zu deuten. Die Bronzeſtatuette, welche auf der Donatello-Ausſtellung in Florenz zutage kam und die ſeither in Privatbeſitz ins Ausland (Taf. 75) gelangte, iſt offenbar über das Originalmodell Donatellos gegoſſen. Sie iſt von großer Freiheit und Breite und hat noch das beſondere Intereſſe, daß ſie zeigt, wie die unglückliche Haltung des linken Armes in der Marmorfigur nicht durch Verhauen entſtanden iſt, ſondern ſchon im Entwurf vorhanden war. Dieſe Figur iſt die einzige unfertige Marmorarbeit Donatellos, die uns bisher bekannt iſt; der Künſtler war wohl ſelbſt von ſeiner Arbeit nicht befriedigt und führte ſie deshalb nicht zu Ende.



4. DONATELLO IN ROM. SEINE STUDIEN UND KOPIEEN NACH DER ANTIKE.

Durch Vafari wiffen wir von einem Aufenthalt Donatello's in Rom in den Jahren 1432 und 1433. Diefe Angabe macht fchon der Umftand glaubwürdig, daß gerade in diefe Zeit politifche Unruhen in Florenz und, vom Herbft 1433 bis zum Herbft des folgenden Jahres, das Exil des großen Gönners von Donatello, Cofimo de' Medici, fällt, welchen des Künftlers damaliger Werkftattsgenoffe Michelozzo fogar ins Exil begleitete. Wir befitzen aber auch noch mehrere Arbeiten des Künftlers in Rom, die nach ihrem Charakter auf diefe Zeit hindeuten und die nach ihrem Material in Rom felbft gearbeitet fein müffen. Eine der beiden größeren Arbeiten, die er dort gefertigt haben foll, die Grabplatte des im Sommer 1432 verftorbenen Geiftlichen Giovanni Crivelli in der Kirche Araceli (Taf. 59), ift noch heute dort; ein zweites umfangreiches Werk war feit Vafari's Zeit vergeffen: das große in Travertin ausgeführte Sakramentstabernakel im Peter, auf das wir fpäter noch zurückkommen werden, ift erft vor einigen Jahren in einer Kapelle der Sakrifteien des Peter durch Prof. Schmarfow wieder aufgefunden worden (Taf. 76). Eine dritte Arbeit, das flache Marmorrelief der Schlüffelübergabe, das fich jetzt im Kenfington Mufeum befindet (Taf. 77), ift nach der Darftellung wie nach der Übereinftimmung des Reliefs am Sakramentstabernakel wohl mit Recht gleichfalls in die Zeit diefes Aufenthalts in Rom gefetzt worden. Im Juli des Jahres 1434, alfo noch vor der Rückkehr feines Gönners, war Donatello fchon wieder in Florenz anwefend.

Nach Vafari war diefe Romreife die zweite Reife des Künftlers zur ewigen Stadt; er erzählt uns, daß Donatello fchon als Jüngling mit feinem Freunde Brunellesco eine Studienreife nach Rom gemacht und dabei mit größtem Eifer die Überrefte der Antike ftudiert habe. Diefe erfte Reife beftätigt uns ein Zeitgenoffe Donatello's, Antonio Manetti, in feiner Biographie Brunellesco's; doch fprechen die Jugendarbeiten des Künftlers eher gegen als für diefe Reife. Freilich befitzen diefe Arbeiten: Werke wie der Evangelift Johannes, der Georg von Orfanmichele u. a., eine klaffifche Einfachheit und Größe und felbft einen faft antiken Schönheitsfinn; aber diefe Eigenfchaften gehen zweifellos nicht auf das Vorbild der Antike zurück, fie find der in dem genialen Künftler verklärte Nachklang der Kunft des Trecento, der gleichzeitig in Ghiberti's Werken noch ftärker aber auch manirierter fich geltend macht. Daß der junge Künftler für die Antike damals noch kein offenes Auge hatte, daß er nach antiken Überreften noch keine ernfteren Studien gemacht haben kann, beweift namentlich auch feine Architektur und Dekoration, die langfam aus rein gotifchen Formen naturaliftifche Details herausbildet, die an die Antike nur entfernt erinnern. Erft als der Jüngling zum Manne gereift war, als er im Vollbefitz der Kenntnis des

menſchlichen Körpers war und ſein Auge an eine vorurteilsfreie Anſchauung der Natur gewöhnt hatte, gingen ihm auch die Schönheiten der Antike auf, die er gerade damals in den Sammlungen der Mediceer kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Seine eifrigſten Studien nach der Antike liegen nicht erſt in der Zeit nach dem römiſchen Aufenthalt 1432—1433, ſondern bereits sechs bis acht Jahre früher. An den Grabmonumenten aus den zwanziger Jahren, beſonders an denen des Papſtes Johann XXII und des Giovanni de' Medici ſind die Engel mit den Inſchriften und Wappen in Bewegung und Form ſchon durchaus der Antike entlehnt. Von ſicher datierbaren Werken verraten ſodann die Bronzen am Sieneſer Taufbrunnen eine Fülle von Studien nach der Antike. Im Relief mit dem Tanz der Salome iſt das Koſtüm bereits ſtark antikiſch, ſind die theaterartigen Dekorationen des Grundes antiken Vorbildern entlehnt und einzelne der Profilköpfe im Hintergrunde nach römiſchen Cäſaren frei kopiert. Noch ſtärker verrät das Marmorrelief deſſelben Motivs im Muſée de Lille dieſe Studien nach der Antike, und ähnliches gilt für das Marmorrelief der Stäupung Chriſti im Berliner Muſeum. Am Taufbrunnen in Siena ſind ferner die drei kleinen Bronzeengel auf der Bekrönung als Beweis für die Studien des Künſtlers nach der Antike in dieſer Zeit von größter Bedeutung. Ihren römiſchen Vorbildern begegnen wir in den Florentiner Sammlungen; ihnen hat Donatello die Typen, die Bildung bis in die Details, ſelbſt die Motive entlehnt. Durch die Übereinſtimmung mit dieſen Figürchen laſſen ſich, wie früher nachgewieſen, andere ähnliche Putten, vor allem die bronzene Amorſtatue im Bargello und die Amorbüſte im Beſitz des Duke of Weſtminſter in London der Mitte oder dem Ende der zwanziger Jahre zuweiſen, in denen das Studium der römiſchen Statuen bis in die kleinſten (zuweilen vom Künſtler mißverſtandenen) Einzelheiten offen zu Tage liegen. Als freie Nachbildung der Antike iſt das Marmorrelief eines alten Römers im Louvre Taf. 93[b]; (aus der Sammlung Timbal ſtammend) noch von eigentümlichem Intereſſe. Der Ciceroartige Kopf, der mit großer Feinheit und in echt antiker Art durchgebildet iſt, zeigt nämlich die auffallendſte Verwandtſchaft mit der Büſte des N. Uzzano, ſodaß ſelbſt bei dieſer gewaltigen, echt Donatello'ſchen Schöpfung das Studium der Antike ſich deutlich verrät.

In der großartigſten Geſtalt, die als Abſchluß und ſelbſtändige Schöpfung aus dieſen Studien hervorging, in der nackten Bronzeſtatue des David im Bargello, finden wir zuerſt, in der Dekoration des Helmes, die direkte Kopie eines kleinen antiken Reliefs, einer Gemme im Beſitz der Mediceer. Den Schatz an geſchnittenen Steinen in den Sammlungen ſeines Gönners Coſimo hat der Künſtler mit beſonderem Eifer ſtudiert und benutzt. Bekannt ſind die acht Marmormedaillons über den Arkaden im Hof des Palazzo Medici, die bald nach der Mitte der dreißiger Jahre entſtanden ſein müſſen. Mit Ausnahme einer Darſtellung: gefeſſelter Aſiat vor einem römiſchen Feldherrn, die aus einem Sarkophag kopiert iſt, der noch heute im Hof des Palaſtes ſteht (Taf. 89[b]), ſind alle dieſe Kompoſitionen: Odyſſeus und Athena (Taf. 89[a]), Triumph des Amor (Taf. 87[a]), Faun mit dem kleinen Bacchus (Taf. 90[b]), Bacchus auf Naxos

(Taf. 88b), Diomedes raubt das Pallium (Taf. 90a), Kentaur mit Fruchtkorb (Taf. 88a) und Triumph des Amor (Taf. 87b), möglichſt treue Kopieen nach kleinen Gemmen der Mediceerſammlung, die jetzt noch in Florenz, in der Sammlung der Uffizien ſich befinden[1]). Die Annahme daß Donatello bei der Wahl und Ausführung dieſer Gegenſtände nur widerwillig der Laune Coſimo's folgte, ſcheint mir nicht gerechtfertigt; daß der Künſtler vielmehr, aus Reſpekt vor der alten Kunſt und in freudiger Anerkennung der Belehrung, die er — namentlich nach der gegenſtändlichen Seite — daraus ziehen konnte, ſich keineswegs zu gut dünkte, ſolche Kopieen nach der Antike mehr oder weniger treu anzufertigen, dafür haben wir hinreichende andere Beweiſe. Dieſe finden ſich namentlich unter Donatello's Arbeiten der Kleinkunſt, die bis jetzt noch zu wenig Beachtung gefunden haben. Die Bronzebüſte im Bargello, die man jetzt als das Porträt vom Sohne des Gattamelata bezeichnet, trägt als Bruſtſchmuck ein kleines Relief mit Amor als Roſſelenker, gleichfalls die Kopie eines Cameo im Mediceerbeſitz. In ähnlicher Weiſe trägt der Holofernes in der Judithgruppe einen Cameo um den Hals, anſcheinend den Curtius darſtellend. Im Kenſington-Muſeum befindet ſich jetzt, aus Caſa Martelli erworben, ein Spiegel (Taf. 91a), auf deſſen Rückſeite die Halbfiguren eines Satyrs und einer Bacchantin umgeben von bacchiſchen Emblemen dargeſtellt ſind, die wenn auch nicht als Ganzes, ſo doch in den einzelnen Stücken ſich auf antiken Steinen nachweiſen laſſen. Eine Plakette, welche aus der Sammlung Spitzer für das Berliner Muſeum erworben wurde (Taf. 92e) zeigt die Bruſtbilder von Diana und Mars (oder Endymion?) einander gegenübergeſtellt, ganz im Anſchluß an die Antike und wohl auch in Nachbildung antiker Originale[2]). Eine in mehreren Exemplaren vorkommende größere runde Plakette, wohl als Entwurf für den Knauf eines Schwertes entſtanden (Taf. 92c), zeigt wieder im engſten Anſchluß an die Antike Amor auf einer Kugel über einem Schild, den fünf Amorinen tragen, im Begriff ſeinen Pfeil auf eine davonflatternde weibliche Amorine abzuſchießen. Mit dieſer Plakette hat eine größere Bronzetafel mit einer ähnlichen Amorettendarſtellung in der Berliner Sammlung (Taf. 92b) die nächſte Verwandtſchaft: ein Zug von Putten im übermütigen Spiel ſich tragend und faſſend, deren Vorbilder ſich noch ſämtlich nachweiſen laſſen. Dieſe Vorbilder fand Donatello in ein paar Marmorreliefs mit Amorinen, welche die Blitze des Zeus tragen, angeblich zu einem Thron des Neptun gehörend (jetzt meiſt in Ravenna). Wie dieſe Kompoſition, bei faſt getreuer Benutzung der antiken Figuren, zu einer ganz eigenen umgeſtaltet iſt, wie im Mittelgrund und in der Ferne flüchtig ſkizzierte andere Putten hinzugefügt ſind, ſodaß im Beſchauer der Gedanke an eine Entlehnung von einem Dritten

---

[1]) Nur der Cameo mit dem Faun befindet ſich jetzt im Muſeum zu Neapel.

[2]) Das männliche Profil wird mir als das Porträt eines ſpäteren Königs von Macedonien bezeichnet. — Das Profil der Diana allein iſt als Plakette ſehr häufig, während ich ein zweites Exemplar der vollſtändigen Kompoſition, die Donatello wohl als Vorlage für eine Gemme ausführte, nicht kenne.

oder gar von der Antike gar nicht aufkommt: grade das verrät den genialen Künſtler! Auch in der vorgenannten runden Plakette mit Amor auf dem Schilde laſſen ſich deutlich zwei der ſchildhaltenden Amorinen als dem gleichen antiken Relief entlehnt erkennen; es iſt daher wahrſcheinlich, daß Donatello hier wie dort, nicht eine treue Kopie einer Gemme oder eines anderen antiken Reliefs gab, ſondern mit Benutzung antiker Motive eine eigene Kompoſition in antikem Sinne ſchuf.

Noch ein Stück dieſer Art, das einzige bezeichnete, muß hier genannt werden, ein Schwertgriff in der Armeria zu Turin (Taf. 91[b]). Trotz der alten Bezeichnung OPVS. DONATELLI. FLO. finden ſich hier doch verſchiedene Elemente, die für Donatello fremdartig erſcheinen und auf eine vorgeſchrittenere Zeit hinzuweiſen ſcheinen. Der Knauf von zwei auf Delphinen reitenden Putten gebildet, die ſich auf ein großartig erdachtes Meduſenhaupt ſtützen, iſt durchaus des Donatello würdig. Sehr befremdend iſt für ihn aber die Dekoration der Parierſtange mit einem aufſteigenden Ornament, das aus Delphinen ſich entwickelt und in einer Sphinx endigt; und ebenſo befremdend iſt die mittlere von zwei Donatello-artigen Putten eingerahmte Darſtellung eines ruhenden Mannes mit einer Maske, hinter dem zur Seite ein Satyr ſichtbar wird. Die Verwandtſchaft mit verſchiedenen Plaketten Riccio's iſt hier ſo auffallend, daß man danach allein auf Riccio als den Meiſter dieſes ſchönen Schwertgriffs ſchließen ſollte. Doch vielleicht hat, wie ſo häufig in der ſpäteren Zeit Donatellos, der Künſtler, der den Guß und die Ciſelierung nach einem flüchtigen Wachsmodell des Meiſters ausführte, vom Charakter deſſelben ein gut Teil verwiſcht, oder Riccio hat vielleicht ſpäter die alte Parierſtange durch eine neue erſetzt.

Alle dieſe kleinen Arbeiten laſſen ſich mit Wahrſcheinlichkeit in die dreißiger Jahre ſetzen. Die Vorliebe für die Antike und für die Entlehnung antiker Motive zur Ausſtattung oder ſelbſt als Vorlage eigener Kompoſitionen bleibt Donatello aber fortan bis in ſein hohes Alter eigentümlich. Für ſeine Putten, die er aus der Antike wieder neu belebte, hat er ſogar regelmäßig antike Motive als Vorbilder ausgewählt. Die phantaſtiſchen Puttendarſtellungen am Sockel der Judith enthalten frei verwendete und zum Teil mißverſtandene Motive von Puttenſarkophagen; daſſelbe iſt der Fall mit den Geſimsreliefs von ſpielenden Kindern an der Kanzel in San Lorenzo, an den Putten der antiken Möbeln nachgebildeten Seſſel der Evangeliſten in der Sakriſtei u. ſ. f. Hier ſind auch die Roſſebändiger und Kentauren an den Ecken Nachbildungen ähnlicher Darſtellungen an Sarkophagen. Wo es nur immer geht: an dem Zaumzeug, dem Sattel und der Rüſtung des Gattamelata, an den Gewändern der Judith und des Holofernes, an der Einrahmung ſeiner Tabernakel, ſeiner Altäre (wie das köſtliche Thonmodell eines Altars im Kenſington-Muſeum beweiſt), an der Dekoration der Sarkophage, der Stühle und Tiſche: überall belebt er die architektoniſchen Formen mit ſolchen Puttendarſtellungen, die er, bald treu, bald aus dem Gedächtnis und frei der Antike entlehnt. Daß auch ſeine religiöſen Motive antike Anklänge und ſelbſt Vorbilder haben, dafür hat man die Verwandtſchaft

feiner verfchiedenen Kompofitionen der Grablegung mit den Sarkophagen, die den Tod des Meleager darftellen, namhaft gemacht; in der That mit Recht, wie namentlich die Grablegung am Peters-Tabernakel beweift. In dem fchönen Bronzerelief mit dem Martyrium des hl. Sebaftian, das die Wittwe des eben verstorbenen M. Edouard André in Paris befitzt (Taf. 96[a]), ift der Sebaftian deutlich einer Marfyasftatue in den Uffizien nachgebildet, die angeblich Donatello felbft reftauriert haben foll[1]).

Andere Kompofitionen, wie die Paduaner Reliefs mit den Wundern des hl. Antonius und die Kanzelreliefs in San Lorenzo enthalten in lagernden und ftehenden Geftalten freie Nachbildungen von antiken Flußgöttern, Nymphen, Kriegern, Entlehnungen aus den römifchen Triumphbögen, Säulen u. f. f., wie auch der Reliefftil der fpäteren Zeit vom Studium diefer und ähnlicher römifcher Monumente nicht unbeeinflußt erfcheint. Eine genaue Vergleichung von Donatello's Werken mit den antiken Monumenten, namentlich mit den Sarkophagen und Cameen, die ihm bekannt gewefen fein können, würde für die Studien Donatello's nach der Antike ohne Zweifel noch weit mehr und gefichertere Anhaltspunkte finden. Eine gründliche Unterfuchung nach diefer Richtung würde zugleich für die antike Monumentenkunde nicht ohne Bedeutung fein, indem daraus für eine Anzahl römifcher Bildwerke ficherere Daten für ihre Fundzeit fich ergeben würden.

Während des Aufenthalts in Rom ift mit Sicherheit die Entftehung des wiederholt erwähnten Marmor-Tabernakels für St. Peter (Taf. 76) anzunehmen, ein durch die Größe im Aufbau, durch den Ernft und die andächtige Stimmung hervorragendes Werk, bei dem der Meifter im Bewußtfein des Platzes, für den das Werk beftimmt war, fein Beftes zu geben beftrebt war. Ein zweites noch in Rom befindliches Werk, die marmorne Grabtafel des Gio. Crivelli in Araceli ift früher fchon von mir genannt worden (Taf. 59). Als dritte in diefer Zeit ausgeführte Arbeit gilt das Marmorrelief der Schlüffelübergabe an Petrus im Kenfington-Mufeum (Taf. 77); nach der Darftellung wie nach der Verwandtfchaft mit dem Peters-Tabernakel gewiß mit Recht. Die fchwierige Kompofition diefes aus dem Befitz des Cofimo ftammenden Werkes ift hier mit großem Gefchick und fehr eigenartig in malerifchem Flachrelief gelöft.

5. DIE KANZELN FÜR PRATO UND DIE SÄNGERTRIBÜNE FÜR DEN DOM IN FLORENZ.

Bald nach der Rückkehr aus Rom beginnt Donatello faft gleichzeitig die Dekoration der Außenkanzel am Dom von Prato und die Herftellung der Sänger-

---

[1]) Ein kleines flaches Marmorrelief im Kenfington-Mufeum zeigt eine Nachbildung einer anderen, im Original nicht bekannten Kompofition mit dem Martyrium des hl. Sebaftian; eine fehr bewegte Scene, die wohl fchon im Anfang der dreißiger Jahre entftanden ift (Taf. 96[b]).

tribüne für den Dom von Florenz. Erftere war fchon 1428 beftellt worden, kam aber erft nach einem neuen Kontrakt vom Jahre 1434 zur Ausführung, während die Vollendung der letzteren fich bis 1440 hinzögerte. Die Kanzel in Prato (Taf. 78—81), in ihrem originellen architektonifchen Teil ein Meifterwerk des Michelozzo, hat fieben Marmorreliefs mit tanzenden Engeln, durch Doppelpilafter getrennt und von einem Grund aus vergoldeten Glaspaften fich abhebend. In der Ausführung, die nach den Urkunden dem Portigiani zuzuweifen ift, find diefe Reliefs flüchtig, aber in der Erfindung haben fie eine große Frifche und Natürlichkeit, eine kindliche Heiterkeit ohne die wilde Ausgelaffenheit, welche Donatellos Putten und Engeln in feiner fpäteren Zeit meift eigentümlich ift. Von befonderem Reiz ift das Bronzekapitäl, das die Kanzel nach unten abfchließt; trotz des ganz verfchiedenen Maßftabs der Putten zwifchen dem Ornament und an den Voluten, wirkt das Relief doch am Platz durchaus richtig, und ift in der Durchführung, dank dem trefflichen Guß Michelozzo's, von befonderer Feinheit.

Die Sängertribüne des Florentiner Doms (Taf. 83—86) können wir jetzt erft wieder richtig würdigen, feitdem fie aus dem Bargello in das Mufeo dell' Opera überführt und dort wieder zufammengeftellt und in ihrer urfprünglichen Höhe aufgeftellt worden ift. Hier ift offenbar das Ganze von Donatello; die eigentümlich malerifchen Formen, die ganz malerifche, phantaftifche Dekoration mit Mofaik und bunten Steinen, wie fie fich ganz ähnlich (jedoch ohne plaftifchen Schmuck) an der fchon einige Zeit früher von ihm ausgeführten Sängertribüne in Santa Maria Novella finden, find ebenfo bezeichnend für ihn wie die Reliefbehandlung und die breite dekorative Ausführung, die auf die Wirkung aus der Ferne und in der Höhe berechnet war. Die Ausführung felbft überließ er auch hier den Händen von Schülern. Ganz gering find die mufizierenden Engel an den Seiten und die beiden Reliefs zwifchen den Konfolen, die an der urfprünglichen Stelle im Dom kaum fichtbar waren. In dem Reigentanz laffen fich zwei verfchiedene Hände erkennen: links ein derber Gefelle, aber frifch und breit (vielleicht Buggiano?), rechts ein befonders tüchtiger Schüler, der im Sinne des Meifters die Körper bis in die Extremitäten verftändnisvoll durchbildet, ohne dabei übertrieben forgfältig oder gar ängftlich zu fein. In der malerifchen Gefamtwirkung, in dem Rhythmus diefes Kinderreigens, in der Mannigfaltigkeit und Wahrheit der Bewegungen, in dem lauten Aufjauchzen der ungezügelten Kinderluft fteht diefe Arbeit des Meifters unter feinen erften Werken. Die etwa gleichzeitigen Marmormedaillons im Hof des Palazzo Medici find wieder von anderer Hand ausgeführt: befonders flüchtig, fchlecht in den Verhältniffen, ungefchickt in den Verkürzungen, häßlich und karikiert in den Köpfen. Der Künftler ift wohl der bis jetzt noch unbekannte Schüler Donatello's, von dem eine Reihe eigentümlich verzerrter Madonnenreliefs, das größte darunter in der Cappella Medici in Sa. Croce zu Florenz, erhalten find.

6. DER INNENSCHMUCK DER SAKRISTEI VON SAN LORENZO UND KLEINERE ARBEITEN.

Schon ehe Donatello die Sängertribüne fertig ftellte, muß er Cofimos Auftrag auf die plaftifche Ausfchmückung der Sakriftei von San Lorenzo in Angriff genommen haben. Nach dem Zeugnis eines Zeitgenoffen foll fie noch vor dem Tode Brunellesco's 1446, der den edlen Raum gebaut hatte, ausgeführt fein; daß fie bis dahin auch vollendet wurde, dürfen wir wohl deshalb fchon annehmen, weil Cofimo, dem diefer Bau fo fehr am Herzen lag, fonft fchwerlich Donatello die Erlaubnis zur Überfiedelung nach Padua gegeben haben würde.

Der plaftifche Schmuck diefes weiträumigen Zentralbaues ift nach verfchiedenen Richtungen hin für Donatello eigenartig und neu. Schon im Material. Statt des Marmors wählt der Künftler hier, zum erftenmal in größerem Umfang, den Thon, der fortan neben der Bronze fein Lieblingsmaterial bleibt. Die Reliefs, aus denen die Dekoration, mit Ausnahme der Büfte des Namensheiligen (Taf. 101[a]), befteht, find in einem mehr oder weniger flachen malerifchen Relief gehalten, ganz dem Platz entfprechend, für den fie beftimmt waren. In ihrem jetzigen Zuftande kommen diefelben leider teilweife kaum zur Geltung, weil die dicken Schichten weißer Tünche die Reliefs der Decke, deren Wirkung wefentlich von der Bemalung abhing, arg entftellt haben. Am meiften gilt dies für die Flachreliefs mit den Szenen aus dem Leben Johannes des Evangeliften in den Zwickeln der Decke (Taf. 106 u. 107).

Wie in diefen Thonreliefs fo haben wir auch in den Reliefs der Bronzethüren (Taf. 108 u. 109) Donatello's ganz eigenhändige Arbeit: die ziemlich flüchtig in Vollguß ausgeführten Wachsgüffe find hier, wohl vom Meifter felbft, nur oberflächlich gereinigt und haben daher die volle Frifche feiner Erfindung und feiner Hand bewahrt. In Übereinftimmung mit den vier großen Einzelfiguren (Taf. 102 u. 103) über den Thüren und den Evangeliften an der Decke (Taf. 104 u. 105) find diefe Geftalten von begeifterten Apofteln, Kirchenvätern und Heiligen, die in kleinen Feldern zu zwei gruppiert und zu einander in lebhafte Beziehung gefetzt find, von einer unerreichten Fülle und Mannigfaltigkeit der Charakteriftik, von einer Größe und Meifterfchaft in der plaftifchen Geftaltung, die durch das Fehlen alles Beiwerkes um fo mächtiger wirkt. Diefe ift in den geficherten Arbeiten, die nach dem Paduaner Aufenthalt fallen, namentlich in den Reliefs der Kanzeln von San Lorenzo nicht mehr zu finden; an ihre Stelle ift eine faft brutale Gleichgültigkeit gegen Schönheit, wie fie wahrhaft genialen Künftlern im hohen Alter fo häufig eigen ift, ein abfichtliches Hafchen nach den höchften dramatifchen und malerifchen Effekten getreten. Auch aus diefem innerem Grunde fcheint mir die Ausführung diefer Thüren mit den übrigen Arbeiten zufammen, alfo noch vor der Abreife nach Padua, angefetzt werden zu müffen.

Durch die Verwandtfchaft mit der Büfte des hl. Lorenz, dem edlen Porträt eines jungen Geiftlichen, läßt fich derfelben Zeit eine neuere Erwerbung der Berliner Sammlung zufchreiben: die in ihrer alten Bemalung noch tadellos erhaltene Thonbüfte des jungen Johannes des Täufers (Taf. 93 a), das außerordentlich lebensvolle Bild eines keck in die Welt fchauenden jungen Burfchen.

Auch verfchiedene Bronzetafeln laffen fich mit Wahrfcheinlichkeit in diefe Zeit verfetzen: das große Kreuzigungsrelief im Bargello (Taf. 94), deffen lebendige Kompofition durch die übertrieben faubere Cifelierung und Vergoldung von der Hand dritter Künftler ein gut Teil feiner urfprünglichen Frifche eingebüßt hat; eine ähnliche kleinere Kreuzigung in der Sammlung von Sir Charles Robinfon (Taf. 95 a); das fchon genannte kleine Relief mit dem Martyrium des hl. Sebaftian im Befitz von Mme. Edouard André in Paris (Taf. 96 a), fowie eine größere Plakette mit der Stäupung Chrifti (Taf. 92 a), von der fich je ein Exemplar im Louvre und im Berliner Mufeum befindet; letztere ein flüchtiger Wachsguß ohne jede Nacharbeit.

Schon nach der Vorliebe des Künftlers, den Thon als Material für feine Arbeiten zu wählen, dürfen wir für eine Reihe meift umfangreicher Madonnenreliefs die Entftehung in den Jahren kurz vor oder nach 1440 annehmen. Sie find unter fich nahe verwandt: Beforgt oder zärtlich, aber immer ernft blickt die Mutter (im vollen oder dreiviertel Profil gefehen, und in halber Figur) auf das hilflofe, eng in Windeln eingezwängte Kind, das fie an fich fchmiegt; der Mantel ift regelmäßig über den Kopf weit nach vorn gezogen, wenn nicht ein reiches Kopftuch denfelben einhüllt, und bildet weite Falten; das Kleid darunter, enger anliegend, ift mit breiter Goldborde an Hals und Ärmeln befetzt. Wo Bemalung und Vergoldung erhalten find, wie bei dem Relief im Louvre und im Berliner Mufeum, find fie außerordentlich prächtig und forgfältig ausgeführt. Der Louvre befitzt außer diefem ebengenannten Relief, wohl das fchönfte von allen (Taf. 96a); ein anderes in Bronze, aus Fontainebleau ftammend (Taf. 97); das Berliner Relief (Taf. 100), das reichfte und fchönfte in der Bemalung, ift eigentümlich barock in der Kompofition und nicht glücklich in der Verkürzung des Kopfes der Maria; ein kleineres Stuckrelief ebenda (Taf. 99 a) ift befonders großartig in der Auffaffung. Dem Parifer Bronzerelief nahe verwandt ift ein als Stuck mehrfach vorkommendes, im Original bis jetzt noch nicht bekanntes Relief, in dem Mutter und Kind befonders fchön und holdfelig als Gruppe gedacht find (Taf. 99 b). Eines der lieblichften Reliefs diefer Art, wohl das frühefte unter den Genannten, ift ein großes unbemaltes Thonrelief des Kenfington-Mufeums (Taf. 98), Maria das vor ihr in einem Stühlchen hockende in Windeln eingefchnürte Kind anbetend. Die Formen find hier groß und edel, die Modellierung im Einzelnen, befonders in den Händen, von ungewöhnlicher Schönheit. Daß, aus äußeren Gründen, jetzt die Direktion der Sammlung felbft an der Echtheit zweifelt und das Relief als Nachbildung Baftianini's nach einem kleinen (auf der Tafel 98 mit abgebildeten) Stuckrelief betrachtet, fcheint mir nicht gerechtfertigt. Der

Vergleich beider Kompofitionen beweift vielmehr gerade das umgekehrte Verhältnis: die kleinere Kompofition ift eine wenig gefchickte Nachbildung eines Schülers nach jener großartigen Kompofition Donatello's.

In die Zeit unmittelbar vor feiner Überfiedelung nach Padua gehört wohl auch eine berühmte Bronzegruppe, die für Cofimo's Palaft ausgeführt wurde und jetzt in der Loggia dei Lanzi fteht, die Judith über der Leiche des Holofernes (Taf. 110 u. 111). Man hat die Entftehung diefer Gruppe bald (aus äußeren Gründen, weil man einen Bezug auf die Rückkehr Cofimo's aus dem Exil darin hat fehen wollen) in die Mitte der dreißiger Jahre gefetzt, bald erft an das Ende der Laufbahn des Künftlers, nach feiner Rückkehr von Padua. Die erftere Annahme fcheint mir, nach dem Vergleich mit den zahlreichen beglaubigten Werken diefer Zeit entfchieden verfehlt; die fchlanke Bildung der Putten, die volle, den Körper ftark verhüllende Gewandung, die Art wie das Kopftuch das Geficht voll einrahmt, die Binde um die Stirn, die breiten Befatzftücke des Gewandes, der Typus des Holofernes mit feinem langen üppigen Haar: alle diefe Eigentümlichkeiten weifen bereits auf eine vorgefchrittenere Zeit. Andererfeits hat der Aufbau noch fo viel architektonifchen Sinn, ift die Durchbildung noch eine fo forgfältige, daß fie als Arbeit des hochbejahrten Greifes fchon deshalb fchwer erklärbar wäre. Der Vergleich mit den eben aufgezählten Madonnenreliefs (namentlich mit dem kleinen Berliner Stucco [Taf. 99a] und einer carta pesta von einem frühen Nachahmer Donatello's, in der die Engel mit ihren eigentümlichen Spielzeugen ganz denen an der einen Seitentafel des dreifeitigen Sockels gleichen) wie mit den Reliefs der Sakriftei von San Lorenzo fcheint mir die Entftehung mit großer Wahrfcheinlichkeit in den Anfang der vierziger Jahre zu verweifen. Die Bedeutung diefes merkwürdigen, in Ausdruck und Bewegung nicht ganz befriedigenden und felbft etwas befangenen Werkes ift neuerdings genügend gewürdigt worden: als erfte freie Gruppe, als großer vorzüglicher Bronzeguß und in der gleichmäßig naturaliftifchen Durchbildung (namentlich der Körper des Holofernes ift von vollendeter Meifterfchaft) nimmt dasfelbe eine hervorragende Stelle in der Florentiner Kunft des fünfzehnten Jahrhunderts ein. Auch wird die Wirkung der Gruppe in ihrer urfprünglichen Aufftellung eine wefentlich günftigere gewefen fein: fie bildete die Bekrönung eines auf dem Hofe des Palazzo Medici aufgeftellten großen Freibrunnens, in den fich aus den vier Ecken des unter Holofernes liegenden Kiffens das Waffer ergoß.

7. DAS REITERSTANDBILD DES GATTAMELATA UND DER HOCHALTAR DES SANTO ZU PADUA.

Als eingefleifchter Florentiner und Junggefelle liebte es Donatello nicht, fein Florenz auf längere Zeit zu verlaffen: es bedurfte eines fehr bedeutenden, ehrenvollen Auftrags, um ihn zu einem langjährigen Aufenthalt fern von Florenz zu bewegen. Man hat bisher angenommen, daß die Veranlaffung zu feiner

Überſiedelung nach Padua der Auftrag zur Errichtung eines Reitermonuments für den Condottiere Gattamelata geweſen ſei. Durch Veröffentlichung einer Reihe von Urkunden, namentlich aus dem Archiv des Santo (1895, von A. Gloria, welche Gonzati's Publikation erweitern und teilweiſe korrigieren), iſt es dagegen ſehr wahrſcheinlich geworden, daß Donatello, durch Vermittelung des als Verbannter in Padua lebenden Palla Strozzi, für die Ausführung von Arbeiten im Santo nach Padua berufen wurde. Er ſcheint hier zunächſt eine achitektoniſche Aufgabe übernommen zu haben, den Entwurf der Galerie der Tribuna, woran er 1443 arbeitete. Ende desſelben Jahres hatte er ſchon den Auftrag zum Bronzekruzifix erhalten, 1444 führte er eine (nicht mehr vorhandene) Statue von Gottvater in Stein aus. Im April 1446 übernahm er die Herſtellung und Ausſchmückung des Hochaltars; am Antoniustage 1448 war der große Bronzeſchmuck (bis auf zwei der Engel und die Pieta) ſoweit vollendet, daß er zur Feier auf einem proviſoriſch hergerichteten Hochaltar aufgeſtellt werden konnte, und am gleichen Tage des Jahres 1450 wurde der neue Altar eingeweiht. Inzwiſchen hatte Donatello, wahrſcheinlich 1446, den Auftrag auf das Reitermonument erhalten, im folgenden Jahre ließ er den Sockel aufmauern und ſtellte den Guß her, im Jahr 1453 erfolgte die Aufſtellung der Statue, für die der Künſtler (erſt infolge eines Schiedsſpruches) vom Sohne des Erasmo de' Narni, Giovanni, die Summe von 1650 Golddukaten (etwa 52 300 Lire jetzigen Wertes) ausbezahlt bekam. Zehn volle Jahre hielten ihn dieſe Arbeiten hier feſt, deren langwierige Vorbereitungen ihm Gelegenheit gaben, noch eine Reihe anderer Aufträge für Padua und die benachbarten Städte anzunehmen. Aus der Werkſtatt von Künſtlern, die er für die Ausführung um ſich ſammelte, bildete ſich in Padua ein Mittelpunkt der Plaſtik Oberitaliens und die berühmteſte Stadt Italiens für den Bronzeguß; das Vorbild jener Werke und wohl nicht wenig auch der perſönliche Einfluß Donatello's wurden zugleich beſtimmend für die Einführung der Renaiſſance in Oberitalien und für den Charakter derſelben.

Die eherne Reiterſtatue des Gattamelata (Taf. 112 u. 113) iſt ein wahres Ereignis in der Kunſt. Ein Guß von ähnlicher Bedeutung war ſeit römischer Zeit nicht mehr gemacht worden; die Verſuche und Studien, die großen Zurüſtungen zum Guß und ſpäter die mühſame Nacharbeit des Guſſes durch Ausflicken und Ciſelieren, ſchließlich die Aufſtellung auf hohem Sockel nahmen große Zeit in Anſpruch. War es doch das erſte Mal, ſeit mehr als einem Jahrtauſend, daß eine ſolche Aufgabe an den Bronzeguß geſtellt wurde, der damals in Italien noch nicht ſehr lange geübt und daher noch mit manchen Mängeln behaftet war. Hier galt es in doppelter Lebensgröße ein Pferd mit ſeinem Reiter zu bilden und dieſelben auf hohem Sockel im Freien zur Aufſtellung zu bringen. Da mußte der Guß verhältnismäßig dünn und leicht ſein; die Schwierigkeit war dadurch alſo noch vergrößert. Aber Donatello dehnte ſeine Studien und Verſuche noch über dieſe techniſchen Fragen aus; das koloſſale Holzpferd im Palazzo della Ragione zu Padua (Taf. 112), äußerſt geſchickt aus kleinen Hölzern zuſammengeſchlagen, zeigt, daß er ſich durch ſolche Proben

über die Verhältniffe des Standbildes, über feine Wirkung und ähnliche Fragen klar zu werden fuchte. Es zeigt zugleich, daß ihm für das Pferd nicht der Marc Aurel, fondern das griechifche Viergefpann an der Faffade von San Marco als Vorbild diente.

Daß Donatello's Gattamelata vom Colleoni Verrocchio's in der Gefamtwirkung noch übertroffen wird, darüber ift wohl nur eine Stimme; daß beiden der Sforza Leonardo's noch überlegen war, dürfen wir nach den erhaltenen Studien und Leonardo's künftlerifcher Bedeutung mit Wahrfcheinlichkeit annehmen: Donatello's Verdienft bleibt aber, auch hier allen vorangegangen zu fein. Bewunderungswert bleibt der Reiter in feiner außerordentlich wahren und fchlichten Haltung, in dem unbeftechlichen, gewaltigen Ernft im Ausdruck diefes Schlachtenordners. Den vollen Begriff giebt erft die große Nachbildung des Kopfes (Taf. 113), der im Original durch die Entfernung wenig zur Geltung kommt.

Die zweite große Arbeit Donatello's in Padua ift der Entwurf und der plaftifche Schmuck des Hochaltars im Santo. Wie das Reitermonument fo gehören auch diefe Bronzereliefs, die jetzt wieder in einem dem urfprünglichen Altar möglichft treu nachgebildeten Hochaltar ihren Platz finden follen, zu den bekannteften und gefeiertften Arbeiten Donatello's. Auch befitzen wir über fie jetzt fo reiches und ausführliches Urkundenmaterial, daß ich nicht ausführlich auf fie einzugehen brauche. Diefe Urkunden find dadurch von befonderem Wert, daß fie Licht auf das Zufammenarbeiten Donatello's mit feinen Schülern werfen; faft für alle Bronzetafeln werden Gehilfen als Mitarbeiter genannt, werden Vergolder und Maler namhaft gemacht. Wir dürfen danach annehmen, daß Donatello nur die Skizze anfertigte, nach der die Gehilfen, zum Teil offenbar ohne die Auffícht des Meifters, das Modell anfertigten, das dann zum Guß, zur Cifelierung und Vergoldung wieder befonderen Künftlern anvertraut wurde. Daß dadurch die Arbeit fehr an ihrer urfprünglichen Frifche einbüßte, beweifen die meiften jener Bronzebildwerke des Hochaltars. Je nach der künftlerifchen Anlage der Gehilfen, von denen Giovanni da Pifa, Urbano da Firenze, Antonio di Celino da Pifa und Francesco del Valente in erfter Reihe namhaft gemacht werden (neben einem Polo di Antonio da Ragufi, Baftiano, Francesco di Antonio Pietro, Giovanni da Padova, mehreren Goldfchmieden zur Herftellung der Vergoldung u. a. m.), find die Reliefs des Hochaltars von fehr verfchiedenem Werte. Die beiden letztgenannten find aus eigenhändigen Arbeiten nicht bekannt; Urbano's fpätere Werke in Siena zeigen einen fehr gering veranlagten Künftler, nur Giovanni da Pifa ift ein frifches, eigenartiges Talent, wie der reiche Thonaltar in der Eremitani zu Padua beweift. Von ihm fcheint, nach dem Vergleich mit diefer Arbeit, unter den fpielenden Engeln (Taf. 114—116) die Tafel mit den zwei Engeln, die aus einem Buche fingen; und diefelbe Hand fcheinen mir die fchöne Pieta (Taf. 119) und unter den Evangeliftenfymbolen (Taf. 117 u. 118) der Adler zu verraten. Ein ganz roher Handwerker führte die beiden Tafeln mit den flöteblafenden Engeln aus, vielleicht auch die Tafel mit dem

5*

zweiten Paar der halb nackten ſingenden Engel; derſelbe iſt auch in dem Lukasſymbol, dem Ochſen, nicht zu verkennen. Übereinſtimmenden Charakter zeigen die zwei Tafeln mit den Engeln, von denen der eine Harfe ſpielt, der andere die Doppelflöte bläſt; vielleicht ſind auch der Mandolin- und der Geigen(?)ſpieler von demſelben Künſtler. Am friſcheſten und Donatello ſelbſt am nächſten iſt der tanzende Beckenſchläger.

Das Bedeutendſte an den reichen Arbeiten des Hochaltars ſind zweifellos die vier Reliefs mit den Wundern des hl. Antonius (Taf. 120—123). Auch dieſe ſind freilich von Gehilfen vollendet; aber in der Kompoſition, in der Fülle und Mannigfaltigkeit der Geſtalten und ihrer Anordnung, in der Lebendigkeit der Schilderung, in der Kunſt des Ausdrucks, in der Meiſterſchaft der Perſpektive kommt hier Donatello ſelbſt doch voll zur Geltung. Ähnliches gilt auch von dem großen Bronzekruzifix (an dem Giovanni da Piſa mitarbeitete) (Taf. 124) und von einigen der überlebensgroßen Geſtalten, die an dem neuen Altar erſt wieder zur Geltung kommen werden: der thronenden Madonna (Taf. 125) umgeben von den Heiligen Antonius (Taf. 126), Franz (Taf. 127), Juſtina (Taf. 128), Daniel (Taf. 129), Ludwig und Prosdocimus (Taf. 130). Maria freilich iſt unglücklich ſchon durch die Art wie ſie vor dem Stuhl ſtehend dargeſtellt iſt, ſodaß ſie daran zu kleben ſcheint, und wie ſie das Kind hält; Mutter und Kind erſcheinen auch im Ausdruck leer und faſt unbedeutend, vielleicht infolge der ſtarken Nacharbeit des Ciſeleurs. In den ſechs Heiligenfiguren wie im Kruzifix wird man aber, wenn man den erſten Eindruck einer faſt nüchternen Einfachheit überwunden hat, den gewaltigen Ernſt des großen Künſtlers und ſein außerordentliches Wiſſen bewundern lernen. Am reinſten in der Geſtalt des hl. Diakon Daniel, einem unciſelierten Rohguß, aus dem Donatello noch in voller Friſche zu uns ſpricht; ähnlich auch in dem, freilich von anderer Hand ciſelierten, hl. Franz.

Auch das große Hochrelief der Grablegung am Chorumgang (Taf. 131) hat dieſen Charakter herber Einfachheit und Größe. Um ſich den Arbeiten im Chor anzuſchließen, iſt das Relief bronzefarben bemalt, während der Sarkophag und Hintergrund mit farbigen Steinen und Glasſtücken moſaikartig eingelegt iſt. Es giebt dies vielleicht eine Vorſtellung, wie wir uns die Arbeit des Malers an den übrigen Bronzereliefs nach ihrer Vollendung zu denken haben; ſie wird ſich auf eine derartige Ausſchmückung des Grundes und der Ornamente mit emailartig aufgeſetzten Farben neben Vergoldung und Verſilberung beſchränkt haben. Dieſes große Steinrelief iſt augenſcheinlich nach einem Modell von der Hand eines Schülers gemeißelt worden; die Modellierung der Köpfe und Hände iſt nicht meiſterlich genug, die Behandlung der Haare, der Falten, der Ohren und anderer Details hat etwas Einförmiges und Schematiſches. Ein Künſtler wie Bellano könnte hier die Ausführung gemacht haben, die ſeinen eigenen Arbeiten ſehr verwandt iſt.

In Padua kamen Donatello auch aus den benachbarten Städten wiederholt Aufträge, deren Ausführung aber meiſt unterblieben zu ſein ſcheint. Nach

Modena wurde er 1451 berufen, um Borfo d'Efte dort ein Reitermonument zu fetzen, das ihn längere Zeit befchäftigte, aber nur Entwurf blieb; in Mantua follte er einen Altar für den Markgrafen Lodovico III. ausführen, deffen Modell er in Thon fertig ftellte, zu deffen Guß er aber, trotz häufiger Mahnungen, nicht zu bewegen war; in Venedig befitzt die Chiefa dei Frari die bemalte Holzftatue Johannes' des Täufers (Taf. 132), welche zweifellos während Donatello's Aufenthalt in Padua entftand. Dasfelbe ift fehr wahrfcheinlich auch mit der verwandten, in der Bewegung aber weniger glücklichen Holzfigur des hl. Hieronymus im Mufeum zu Faenza der Fall, die leider durch modernen Anftrich entftellt wird (Taf. 132).

Während feiner Anwefenheit in Mantua entftanden zwei unter fich ganz verwandte Bronzebüften des kriegerifchen Markgrafen, die eine jetzt im Berliner Mufeum (Taf. 133), die andere im Befitz von Mme. Edouard André in Paris (Taf. 133). Beide augenfcheinlich Studienköpfe, die wohl als Vorbereitung einer Statue entftanden. Man hat diefelben wegen ihrer angeblichen Verwandtfchaft mit den Bronzefiguren im Dom zu Ferrara einem unter Donatello's Einfluß ftehenden Florentiner Domenico Baroncelli zufchreiben wollen; die packende Lebenswahrheit und die vollendete Naturbeobachtung, ganz befonders in der André'fchen Büfte hat aber jener Künftler auch nicht entfernt erreicht. Diefe Eigenfchaften find verbunden mit jener ungefuchten Einfachheit in Haltung und Ausdruck, unter der aber das innere Leben nur mühfam verhalten erfcheint, eine nur für Donatello und gerade in diefer Zeit eigentümliche Auffaffungsweise. Beide Köpfe find uncifelierte Wachsgüffe, welche den Fortfchritt der Donatello'fchen Gießhütte durch die Leichtheit und Reinheit des Guffes gegenüber früheren Arbeiten kund geben.

Die gleiche fchlichte Auffaffung zeigt eine im Bargello befindliche Büfte eines jungen Mannes im Panzer, einen Cameo auf der Bruft (Taf. 134); fie wird als das Bildnis des Antonio dei Narni bezeichnet, in deffen Auftrag Donatello das Reiterftandbild feines Vaters ausführte. Die Verwandtfchaft mit den Zügen desfelben macht diefe Benennung nicht unwahrfcheinlich; doch hat die Behandlung des Fleifches, die fcharfe Konturierung der Lippen und Augen mehr Verwandtfchaft mit früheren Arbeiten, namentlich mit dem Kopf des bronzenen David in Bargello. Diefelbe Sammlung birgt auch die Büfte einer Matrone in Witwentracht, deren alte Benennung als Vecchietta jetzt wohl mit Recht durch Donatello's Namen erfetzt ift (Taf. 134). Ohne Scheu giebt hier der Künftler das Geficht als Totenmaske, nicht einmal die Augen find geöffnet; aber der große Witwenfchleier ift mit folchem Gefchmack über den Kopf gelegt, die Wendung ift eine fo glückliche, daß der Büfte das Abfchreckende des Todes genommen ift; fie fcheint wie von leichtem Schlummer umfangen. Nach der Behandlung gehört diefelbe der Zeit kurz vor oder gleich nach dem Paduaner Aufenthalt an. Sie ift ein uncifelierter Wachsguß; die Dargeftellte gehört wohl, da die Büfte aus der Guardaroba der Mediceer ftammt, diefer Familie an.

8. LETZTE ARBEITEN DONATELLOS.

DIE KANZELN IN SAN LORENZO ZU FLORENZ.

Im Jahre 1454 war Donatello wieder in Florenz. Dem Greifenalter nahe, war er doch an Körper und Geift noch völlig frifch. Bei feiner Schaffensfreudigkeit fcheute er vor keiner Aufgabe zurück, die fich ihm bot. Doch find es mit Ausnahme der Kanzeln nur wenige Werke, die fich urkundlich in diefe Zeit verweifen laffen. Möglich, daß ältere Aufträge des Cofimo, wie die Bronzegruppe der Judith, erft jetzt zum Abfchluß gelangten. Von einer Arbeit, die ihm fchon lange beftellt war, einer Bronzeftatue des Täufers für den Dom von Siena (Taf. 135), erfahren wir, daß fie jetzt zur Ausführung gelangte; 1457 wurde fie vom Künftler abgeliefert. Sie ift außerordentlich herb: die langen ftruffen Haare von Bart und Kopf mifchen fich mit dem zottigen Lammsfell; die knochigen abgemagerten Züge fprechen zelotifche Begeifterung und weltvergeffene Energie; die ganze Geftalt hat etwas Gewaltiges, in ihrer meifterhaft naturaliftifchen Durchbildung außerordentlich Packendes. Diefer Eindruck wird durch die Frifche und Eigenhändigkeit der Arbeit noch verftärkt.

Ähnliches gilt von mehreren kleineren Arbeiten, die wir wohl in diefelbe Zeit zu fetzen haben. So das in pietra serena ausgeführte Wappen der Familie Martelli, jetzt im Palaft über der Treppe eingemauert (Taf. 136): es zeigt in flachem Relief einen Mann, der ftöhnend die Laft des um feinen Hals gehängten Wappenfchildes vor fich trägt; auf dem Schild der große Greif, ein prachtvoll ftilifiertes Phantafiegefchöpf. Das Kenfington-Mufeum befitzt ein Bronzerelief der Beweinung Chrifti (Taf. 137), einen uncifelierten Rohguß, wohl die ergreifendfte, edelfte Darftellung diefes von Donatello fo oft gefchilderten Motivs. Die bekannte Tafel der Grablegung im K. K. Wiener Mufeum (Taf. 95 A), durch die klare figurenreiche Kompofition und den ungewöhnlich gehaltenen Ausdruck, wie durch höchft faubere Cifelierung und Vergoldung ausgezeichnet, fcheint mir in der Ausführung und Cifelierung die Hand eines der fpäteften Schüler, des Bertoldo, zu verraten. Ein kleines verwafchenes Stuckrelief der Kreuzigung im Berliner Mufeum (Taf. 137) giebt eine Kompofition wieder, die gleichfalls dem Anfang diefer Zeit angehört.

Die Hauptarbeit der letzten Jahre Donatello's, über deren Vollendung er leider hinftarb, find die beiden Bronzekanzeln in San Lorenzo. Da die Kuppel der Kirche 1461 bereits gefchloffen war und der Hochaltar im Auguft diefes Jahres eingeweiht wurde, fo war Cofimo's Auftrag zu den Kanzeln, die ihren Platz am Ende der beiden Seitenfchiffe, der Kuppel zunächft, finden follten, jedenfalls fchon längere Zeit vorher an Donatello ergangen. Bei feinem Tode waren die Bronzereliefs, welche die vier Seiten der Kanzeln bilden follten, zwar angefangen, aber noch weit zurück. Bertoldo, an den der Nachlaß feines Lehrers überging, übernahm nach Vafari die Fertigftellung; zur Aufftellung kamen die

Kanzeln aber auch bei Bertoldo's Lebzeiten nicht mehr. Nachdem fie einmal gelegentlich einer Anwefenheit Leo's X. proviforifch zufammengeftellt waren, erfolgte ihre definitive Aufftellung, in der Weife wie wir fie jetzt fehen, faft genau hundert Jahre nach Donatello's Tode. Einzelne Reliefs, die fehlten (oder an dem für die Thüren geplanten Platz?) ergänzte man mit ganz roh gearbeiteten Holzreliefs, und die vorhandenen Reliefs mit ihren Gefimsftücken wurden in völlig handwerksmäßiger, flüchtiger Weife aneinander befeftigt und dann auf je vier hohe, nach Donatello's Zeichnung ausgeführten koftbaren Säulen mit zierlichen jonifchen Kapitälen aufgeftellt.

Die Höhe, in der die Reliefs angebracht find und das mangelhafte Licht laffen diefe Mängel nicht voll zur Geltung kommen; fie verhindern aber auch die Betrachtung der Reliefs felbft. Die großen Aufnahmen jedes einzelnen Reliefs, die wir hier vorlegen, werden zur Kenntnis und Beurteilung derfelben erft die erwünfchte Unterlage bieten. Danach möchte das günftige Urteil über diefelben wefentlich einzufchränken fein; weniger freilich auf Koften Donatello's als auf Rechnung feiner Schüler, welche die Ausführung und Vollendung zu machen hatten. Wie wir diefelben heute vor uns fehen, entfprechen fie nur in der Erfindung dem, was wir von Donatello, felbft im höchften Alter, erwarten dürfen. In der Kompofition, in der dramatifchen, ja oft wild bewegten Auffaffung diefer Scenen aus der Paffion Chrifti, in der Erfindung des Friefes mit fpielenden Putten verrät fich überall Donatello felbft; mit Unrecht hat man neuerdings die eine oder andere diefer Darftellungen fowie den ganzen Fries ihm ganz abfprechen und feinen Schülern Bertoldo und Bellano zufprechen wollen. Dagegen hat der Meifter nicht nur an der Reinigung und Cifelierung der Bronzen, fondern auch an der Ausführung der Thonmodelle für den Guß meines Erachtens keinen Anteil gehabt. Die Flüchtigkeit der Ausführung läßt fich keineswegs als geniale Skizzenhaftigkeit bezeichnen; denn fie artet bei verfchiedenen Reliefs, und zwar folchen, die in der Erfindung befonders fchön, in rohen Unverftand aus (man betrachte z. B. die Figuren im Grunde der Kreuzabnahme!) und zeigt in den meiften Tafeln grobe Verftöße in der Zeichnung und Perfpektive.

Wenn die Reliefs untereinander wefentliche Verfchiedenheiten aufweifen, wenn fie auch künftlerifch auf fehr verfchiedenem Niveau ftehen, fo liegt dies daran, daß die Ausführung verfchiedenen Künftlern in die Hand gelegt und von diefen mit mehr oder weniger großer Sorglofigkeit gemacht wurde. Für diefes Zufammenarbeiten von Meifter und Schülern bieten uns ja, wie wir fahen, die Urkunden über die Bronzen des Hochaltars im Santo zu Padua die erwünfchte Auskunft; daß bei den Kanzelreliefs die Ausführung noch viel weiter hinter den Skizzen des Meifters zurückblieb als bei den Paduaner Arbeiten, hat zweifellos feinen Grund darin, daß Donatello über der Arbeit hinftarb und feine Schüler den Abfchluß derfelben fo rafch als möglich herbeizuführen fuchten. Deutlicher als jede Urkunde fpricht eine Thonfkizze Donatello's zu einem Altar, welche diefer Zeit nach der Rückkehr aus Padua angehört, für den gewaltigen Unterfchied zwifchen Donatello's Vorlagen und der Ausführung der Schüler. Die

Skizze des nach dem Wappen durch ein Mitglied der Familie Forzori im Auftrage der Arte della Lana für die Stadt Florenz beftellten Altars befindet fich, noch in ihrer alten Umrahmung, im Kenfington-Mufeum zu London (Taf. 138). Der Vergleich der beiden darin dargeftellten Kompofitionen, die Stäupung Chrifti und die Kreuzigung, mit den Paduaner Reliefs der Wunder des hl. Franz und den Kanzelreliefs in San Lorenzo läßt keinen Zweifel, daß diefer Altarentwurf zwifchen jenen beiden großen Werken entftanden ift. Trotz der andeutenden Art ist hier alles fchon gegeben, fodaß ein tüchtiger Schüler danach die Ausführung ganz im Sinne des Meifters zu machen imftande war. Die Art des Reliefs, die Verhältniffe der Kompofitionen zum Rahmen, die Lokalität, die Perfpektive, Bewegung und Ausdruck: alles ift hier von größter Meifterfchaft, alles im harmonifchen Zufammenklang. Ich wüßte kaum eine zweite Arbeit Donatello's in diefer Richtung zu nennen, die ihn in der fpielenden Leichtigkeit des Schaffens, in der Tiefe der Empfindung, im Verftändnis der Natur, in der Sicherheit ihrer Wiedergabe und im Gefchmack der Anordnung fo ganz auf feiner Höhe zeigte.

So wie diefer Entwurf haben auch die Skizzen und Studien Donatello's zu den Kanzeln und ihren Reliefs ausgefehen; wenn wir den Entwurf mit diefen Reliefs, wie fie heute vor uns ftehen, vergleichen, fo können wir uns dadurch Donatello's Vorlagen im Geifte rekonftruieren; der Abftand zwifchen diefen und der flüchtigen und liederlichen Ausführung feiner Schüler wird uns dadurch befonders klar werden.

In der Ausführung der Reliefs laffen fich verfchiedene Hände erkennen. Nach Vafari wurde bis vor kurzem nur Bertoldo dafür in Anfpruch genommen: daß er an einzelne Reliefs die letzte Hand gelegt, daß er fie mehr oder weniger ftark cifeliert habe, dabei beruhigte man fich; neuerdings ift ihm von Einigen auch die Erfindung und Ausführung des Friefes zugefchrieben worden. Erft in einer vor wenigen Jahren erfchienenen ausführlichen Abhandlung über die Kanzeln von Dr. Semrau ift neben Bertoldo auch ein Paduaner Schüler Donatello's, B. Bellano, genannt; ja Semrau geht fo weit, diefem Künftler auch die Erfindung verfchiedener Reliefs der Kanzeln zuzufchreiben. Das letztere fcheint mir ein Irrtum; die beträchtliche Zahl von felbftändigen Arbeiten Bellano's, die wir jetzt nachzuweifen im ftande find, beweift zur Genüge, daß ihm die Phantafie und Kompofitionsgabe, die aus diefen Darftellungen fpricht, völlig abgeht. Aber feine Beteiligung an der Ausführung der Reliefs fcheint mir allerdings außer Zweifel: die Kreuzigung (Taf. 146), der Ölberg (Taf. 149) und die Ausgießung des hl. Geiftes (Taf. 142) haben in dem kräftigen Relief, in den eigentümlichen Gewandfalten, die wie zerknittertes Papier erfcheinen, in dem ftruffen Haar, der kantigen Bildung des Bodens, den unterfetzten Geftalten die charakteriftifchen Merkmale von Bellano's Werken, namentlich aus feiner früheren Zeit.

Schwerer als Bellano's Hand ift die des Bertoldo mit Sicherheit feftzuftellen, deffen Beteiligung doch gerade allein einigermaßen beglaubigt ift. Am meiften fcheint mir die Ausführung von dem Martyrium des hl. Lorenz (Taf. 144)

(deſſen Erfindung ſicher auf Donatello zurückgeht, wie ſchon die großartige Bewegung des Heiligen beweiſt), von ſeiner Art zu zeigen: die zierlichen Parallelfalten, die ähnliche Behandlung des Haares, die Treue mit der, trotz der Flüchtigkeit der Ausführung, die Vorlage des Meiſters beibehalten iſt, laſſen ſich mit Bertoldo's zahlreichen Arbeiten wohl zuſammenreimen. Auch die große Doppelkompoſition von Chriſtus vor Pilatus und Chriſtus vor Kaiphas (Taf. 150), welche die auffallendſte Verwandtſchaft mit dem oben genannten Altar des Kenſington-Muſeums aufweiſt, ſcheint Bertoldo's Hand in der Ausführung zu zeigen; jedoch nur in einzelnen Teilen, anderes erinnert mehr an Bellano. Man beachte, wie hier ein paar Figuren, neben dem Chriſtus vor Kaiphas, nicht über die erſte flüchtige Anlage gekommen ſind; dasſelbe iſt der Fall mit den köſtlich erfundenen Amorſtatuetten auf den Säulen.

Ein dritter Künſtler, weſentlich verſchieden von Bellano und Bertoldo und künſtleriſch weit hinter beiden zurückſtehend, giebt ſich in den meiſten übrigen Reliefs zu erkennen. Gerade einige der großartigſten Kompoſitionen des Meiſters, die ihm zur Ausführung übertragen wurden, ſind arg von ihm entſtellt worden; ſo die herrliche Abnahme vom Kreuz (Taf. 147) und die Grablegung (Taf. 148). Eigentümlich ſind dieſem Künſtler, für den ich nicht einmal vermutungsweiſe einen Namen zu nennen wüßte, die wie naß anklatſchenden Gewänder mit ihren riemenartigen Falten, das flache „gebackene" Relief, welches durch die falſchen Verkürzungen und mißverſtandene Modellierung wie verbogene und verſtoßene Treibarbeit erſcheint, die ſorgfältige Ciſelierung und Glättung der Oberfläche, die namentlich aus den flachen, vom Meiſter nur flüchtig angedeuteten Geſtalten und den landſchaftlichen Formen des Hintergrundes linkiſches, hart umrändertes Machwerk macht. Etwas günſtiger erſcheint derſelbe (?) Künſtler in den im höheren Relief gehaltenen Darſtellungen: Chriſti Himmelfahrt (Taf. 140) und Chriſti Auferſtehung (Taf. 141); letztere wieder eine großartig gedachte Kompoſition. Wer der rohe Handlanger war, der Donatello's höchſt originelle Kompoſition der Frauen am Grabe (Taf. 143) zu dem plumpen Machwerk entſtellte, das wir an der Kanzel vor uns ſehen, wird ohne Urkunden wohl nie feſtzuſtellen ſein.

Wie der Anteil an der Ausführung der Friesſtücke mit den Puttenreliefs und Roſſebändigern auf die verſchiedenen Künſtler zu verteilen ſei, dafür ſcheint mir der Anhalt zu gering zu ſein. Nur daß ſie in der Erfindung und zum guten Teil auch in den Modellen auf Donatello zurückgehen, ſcheint mir zweifellos; denn darin ſtimmen ſie mit ſeinen zahlreichen derartigen Kompoſitionen zuſammen, während Bertoldo's und Bellano's bekannte Putten einen anderen Charakter aufweiſen.

Um einen friſchen vollen Eindruck von der Kunſt Donatello's in ſeiner letzten Zeit zu haben, dürfen wir nicht die Reliefs der Kanzeln vor Augen haben; denn hier erſcheint der Meiſter in der Ausführung der Schüler zu ſehr verdunkelt: Werke wie das Bronzerelief der Beweinung und der Thonaltar im Kenſington-Muſeum oder die Statue des Täufers im Dom zu Siena zeigen uns unverfälſcht, daß auch der hochbetagte Greis noch immer der gewaltigſte im Kreiſe der Künſtler Italiens war.

Über der Fortfetzung dieser Publikation find uns ein paar weitere Werke Donatello's bekannt geworden, von denen das eine, ein kleines Flachrelief in Marmor, Maria mit dem Kinde auf Wolken fitzend und von Engeln umfchwebt, noch an den Schluß des Donatello-Werkes geftellt werden konnte (Taf. 151). Das Relief, im Befitz des Mr. Quincy Shaw in Bofton, ftammt aus einer römifchen Kirche. Daß es auch in Rom vom Künftler gearbeitet wurde, macht die Verwandtfchaft mit Arbeiten, wie die Schlüffelübergabe (jetzt in London), wahrfcheinlich. Breit und teilweife nur fkizzenhaft in Marmor ausgeführt, fteht es dem kleinen Relief der Himmelfahrt am Grabmal Brancacci in Neapel auch in Anordnung, Motiv, Größe der Auffaffung und Behandlung am nächften.

Das zweite Original, das fpäter in einem Nachtragsheft veröffentlicht werden foll, kam bei einer Sichtung der antiken Bronzen im Berliner Mufeum zur Geltung. Amor, den Bogen fpannend, eine Statuette von 25 cm Höhe, verdankt feiner Befchädigung und dem Umftande, daß er offenbar lange in der Erde gelegen hat, feine bisherige Bezeichnung als Antike. Die köftliche Figur zeigt den Puttentypus Donatello's in ausgefprochenfter Weife; man vergleiche namentlich den großen Amor des Bargello und die Engel auf dem Tabernakel in Siena.

Die von Boito ausgeführte Rekonftruktion des Hochaltars im Santo ift auf derfelben Tafel 151 wiedergegeben. Schon diefe Vorderfeite zeigt nicht nur durch ihre künftlerifch unmögliche Anordnung, fondern auch durch den Widerfpruch mit den Urkunden, daß Boito das Richtige nicht getroffen hat. Leider find dabei zwei der herrlichen Reliefs, die Wunder des Heiligen darstellend, auf der Rückfeite fo hoch angebracht, daß fie nicht mehr zu fehen find.

III.

NACHFOLGER UND MITARBEITER DONATELLOS


afari nennt eine Reihe von Bildhauern aus der Mitte und zweiten Hälfte des Quattrocento als Schüler Donatello's. An urkundlichen Beweifen, daß fie in folchem Verhältnis zu dem großen Meifter ftanden, fehlt es bei den meiften; um fo zweifellofer ift, daß diefelben durch die Einwirkung, die fie von ihm empfingen, mindeftens als feine geiftigen Schüler zu betrachten find. Da die Thätigkeit diefer Künftler erft in einer fpäteren Zeit beginnt, fo gehen der Betrachtung derfelben beffer einige ältere Florentiner Nachfolger und Mitarbeiter Donatello's voran, deren Bedeutung meift darin liegt, daß ihnen an der Ausführung von Donatello's Werken einzelne Teile, wenn nicht das Ganze, zufiel. Talentvolle Künftler find nur wenige unter ihnen; fie waren in erfter Linie Handlanger (tagliapietra oder marmifti) und haben daher dem Wein hres Meifters viel Waffer zugemifcht. Wo fie allein arbeiten, zeigt fich ihre Schwäche, zeigt fich aber doch noch die Anlehnung an den großen Meifter, unter dem fie zu arbeiten pflegten. Durch die Arbeiten, die verfchiedene diefer Künftler außerhalb Toskanas ausführten, haben fie zum Teil für die Verbreitung des Stiles ihres Meifters und der Renaiffance überhaupt eine über ihren künftlerifchen Wert hinausgehende Bedeutung gehabt. Mit Rückficht auf diefen Umftand, fowie namentlich auch, um möglichft viel Material zu liefern zur Entfcheidung der bedeutsamen Frage, wie weit Donatello für die Ausführung feiner Arbeiten, befonders feiner größeren Marmorwerke, verantwortlich zu machen ift, habe ich die mir bekannt gewordenen Werke folcher Meifter, die teilweife noch unbekannt oder unbeachtet find, möglichft vollftändig zusammenzubringen gefucht.

Gleich zu den älteften diefer von Donatello benutzten und daher von ihm beeinflußten Mitarbeiter gehören ein paar Bildhauer, die auf längere Zeit nach Oberitalien gingen. Zwei derfelben finden wir vereinigt in Venedig thätig. In S. Giovanni e Paolo befindet fich ein in der Anordnung durchaus venezianifches

Grabmal des 1423 verstorbenen Tommaso Mocenigo (Taf. 153); als Künstler nennen sich die Florentiner Piero di Niccolò und Giovanni di Martino. Der junge Krieger links am Grabe ist eine freie Nachbildung von Donatello's Georg; die anderen Gestalten verraten Einflüsse seiner früheren Arbeiten am Campanile und an Or San Michele, aber sie sind altertümlicher und wenig originell. Ob der Piero di Niccolò, welcher das Grabmal des Onofrio Strozzi in S. Trinità zu Florenz (Taf. 152) anfertigte, derselbe Künstler war? Die Architektur wie die Putten beweisen, daß dasselbe nicht gleich nach Onofrio's Tode (1417), sondern frühestens ein Jahrzehnt später entstanden ist. Alles verrät einen handwerksmäßigen Nachahmer und vielleicht Gehilfen Donatello's zur Zeit, als dieser den Sarkophag des Giovanni dei Medici in S. Lorenzo nach seinem Entwurf ausführen ließ. Ob und wie jene Künstler weiter in Venedig thätig waren, entzieht sich hier unserer Betrachtung.

An einer anderen Stelle Norditaliens, in Verona, taucht — ohne daß wir über seine Berufung und seinen Aufenthalt urkundliche Nachrichten haben — ein bedeutender Mitarbeiter Donatello's, der etwa gleichaltrige Marmorbildner Giovanni di Bartolo, gen. Rosso, auf. Die Abrahamsgruppe und die Gestalt eines Propheten (Josua?) am Campanile zu Florenz hatte er 1421 gemeinsam mit Donatello ausgeführt, und bis 1423 vollendete er ebenda die jugendliche Gestalt des Obadja (Taf. 154), die ganz unter dem Einfluß der gleichzeitigen Figuren Donatello's steht. Wohl erst nach Vollendung dieser Arbeit ist sein Aufenthalt in Verona zu setzen. Das bezeichnete Grabmal Brenzoni (Taf. 155) in San Fermo und das nicht beglaubigte Reitermonument des Cortesia Sarego (Taf. 156) haben so sehr den gleichen Charakter, daß sie wohl nur einem und demselben Künstler gegeben werden und, trotz der verschiedenen Todesdaten (1420 und 1432), nicht lange nacheinander entstanden sein können. Die Architektur am Sarkophag des einen und am Sockel des anderen Monuments hat den gleichen Charakter wie die Ende der zwanziger Jahre in Ausführung begriffenen großen Grabmonumente, die Donatello und Michelozzo zusammen ausführten, und wie das oben genannte Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo in Venedig. Diese Florentiner Architektur steht in eigentümlichem Gegensatz zu der phantastisch-naturalistischen Wanddekoration in der Art der späteren oberitalienischen Gotik und zu der unmonumentalen Zusammenstellung der Figuren an dem ausgespannten Baldachin. Erkennt man am Brenzoni-Grab in den Putten, welche den Baldachin zurückhalten, noch Donatello'sche Vorbilder, so tragen die übrigen Figuren in beiden Monumenten stark den Charakter der Gestalten in den gleichzeitigen Malereien des großen Veronesen Vittore Pisano. Der Florentiner (das nach der Bezeichnung 1431 von ihm ausgeführte Portal von S. Niccolò in Tolentino ist mir nicht bekannt) verrät sich aber auch darin durch die naturalistische Auffassung und Lebensfülle der Gestalten neben allen gleichzeitigen Skulpturen Verona's. An solchen Arbeiten konnte ein Antonio Rizzo sich ausbilden.

Den namenlosen fahrenden Florentiner Künstler (den Meister der Pellegrini-Kapelle), der etwa gleichzeitig in Verona, Modena und Venedig, vielleicht auch

in Mailand feine Kunft ausübte und auch feinerfeits im ähnlichen Mifchftil hier die lokale Plaftik beeinflußte, haben wir fchon früher kennen gelernt.

Beeinflußt von folchen Vorbildern, zu denen in der Lombardei das des Michelozzo hinzutritt, entwickelt fich die Plaftik in Oberitalien, bis die aus Donatello's Aufenthalt in Padua entftehende Paduaner Schule fie in neuer und weit ftärkerer Weife mit dem Florentiner Naturalismus durchdringt.

Stärker als diefe Künftler hält der Schüler und Adoptivfohn Brunellesco's, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, gen. Buggiano (1412—1462) den Einfluß der in feiner Jugendzeit vor feinen Augen entftandenen Arbeiten Donatello's feft. Am charakteriftifchften find dafür feine bekannten Brunnen in den Sakrifteien des Doms von Florenz (Taf. 157 u. 158, vom Jahre 1440); intereffant in den derb genrehaften Motiven, find fie in der Durchführung plump und ohne feinere Belebung. In den Reliefs der Tugenden, innen am Marmorfockel der Madonna della Spina zu Pifa (Taf. 159—161), erfcheint Buggiano noch handwerksmäßiger in der Ausführung; in der klaffifchen Gewandung und allgemeinen typifchen Bildung der Frauengeftalten wie in der Architektur ftehen fie namentlich Donatello's Mitarbeiter, Michelozzo, nahe. In dem großen Reliefporträt feines Meifters Brunellesco im Dom zu Florenz (Taf. 162) hat der Künftler fein Beftes zu geben gefucht und in der individuellen Wiedergabe und liebevollen Durchführung in der That fein Beftes geleiftet, wenn er den großen Architekten auch nicht nach feiner Bedeutung aufzufaffen wußte.

Als Giovanni Roffi Florenz verließ, hatte Donatello fchon ein paar große Marmordenkmäler in Beftellung oder in Ausficht, für die er fich nach anderen Mitarbeitern umfehen mußte. Seine Wahl fiel auf Michelozzo Michelozzi, den fpäter berühmten Architekten, durch den wohl auch der junge Pagni di Lapo Portigiano herangezogen wurde. Über den Charakter des letzteren, fowohl als Dekorator wie als Bildhauer, ift bisher ein Urteil kaum möglich. Wo feine Thätigkeit beglaubigt ift, wie an der Kanzel in Prato, arbeitet er neben Donatello und Michelozzo; unter letzterem arbeitet er mit Mafo di Bartolommeo am Tabernakel in der Annunziata zu Florenz zufammen. Das fpätere Grabmal Chellini in S. Miniato al Tedesco († 1461) ift nur teilweife noch erhalten und fchon von abweichendem Charakter.

Die außerordentlich fauber gearbeiteten Profile und Ornamente, fowohl an der Außenkanzel in Prato wie an dem fpäteren Tabernakel in der Annunziata, deren Ausführung nach den geleifteten Zahlungen ihm zuzufchreiben find, beweifen feine Meifterfchaft in der Marmorarbeit, zugleich aber die Abhängigkeit von feinen größeren Mitarbeitern: dort Donatello, hier Michelozzo. Diefe Sauberkeit der Ausführung und eine mehr dem Michelozzo als dem Donatello naheftehende Ruhe in der Haltung und Streben nach anfprechenden Formen charakterifieren auch das Madonnenrelief im Mufeo dell' Opera (Taf. 163). Die

Portallünette der Cappella Pazzi neben S. Croce (Taf. 162), zeigt Portigiani in dem unruhigen Faltenwurf und in den Engelgeftalten mehr von Donatello beeinflußt. Auch hier find Wirkung und Kompofition keineswegs bedeutend, aber Empfindung und Ausdruck anfprechend und lieblich.

Ein geringerer, unbekannter Marmorarbeiter führte, wohl früher fchon, für Donatello (oder Brunellesco?) den Altar und die Schranken der Sakriftei von S. Lorenzo aus. Die verfchiedenen Reliefs wie die Ornamente find auffallend roh; als Beifpiel habe ich das Relief der Madonna (Taf. 163) neben das des Portigiani geftellt. Die Gewandung wie die naive Auffaffung des Kindes verraten, trotz der rohen Ausführung, die Anlehnung an Donatello. Auffallend, daß fich der große Meifter derartiger Stümper hier und an anderen Arbeiten bediente oder bedienen mußte, die der Wirkung derfelben oft empfindlich fchadeten.

Näher Donatello verwandt ift der unbekannte Künftler eines, laut Auffchrift 1441 in Florenz verfertigten Madonnenreliefs aus Marmor[1]) (Taf. 164), das fich im South Kenfington-Mufeum befindet. Die haftige Wendung des Kopfes, die Haltung des Kindes, die Anordnung des Gewandes wie Faltengebung und Form der Heiligenfcheine lehnen fich ganz an Madonnenkompofitionen Donatello's an, die etwa zehn Jahre früher entftanden. Auch hier ift der Künftler in der Ausführung oberflächlich.

Das Verhältnis Donatello's zu Michelozzo Michelozzi (1396—1472), der mehr als ein Jahrzehnt lang fein Mitarbeiter an einer Reihe umfangreicher und hervorragender Monumente war, ift erft in neuefter Zeit klarer geftellt worden, indem einerfeits Michelozzo's Bedeutung und der Beginn feiner Thätigkeit als Architekt in das rechte Licht geftellt und andererfeits zugleich feine Befchäftigung als Bildhauer zuerft kritifch unterfucht worden ift. Aus den in den folgenden Tafeln zufammengeftellten zahlreichen Bildwerken und den früher fchon unter Donatello gegebenen Tafeln der mit diefem gemeinfam gearbeiteten Denkmäler ergiebt fich ein mannigfaches und beftimmtes Bild Michelozzo's als Bildhauer.

Als Ausgangspunkte dienen uns dafür die urkundlich 1452 von Michelozzo ausgeführte Johannesftatuette am Silberaltar der Opera del Duomo zu Florenz und das Denkmal des Bartolommeo Aragazzi im Dom zu Montepulciano, das ihm herkömmlich gemeinfam mit Donatello gegeben wird, an dem er aber nach den Urkunden allein arbeitete: schon 1427 war er an der Arbeit, 1429 erneuert er, nach Bartolommeo's Tod, mit dem Erben den Kontrakt und 1436 erhält er den Reft feines Honorars.

Nach der verhältnismäßig fpäten Arbeit der Silberftatuette des Täufers (Taf. 169), die einen etwas fchüchternen Anfchluss an die Johannesgeftalt von Donatello zeigt, läßt fich zunächft die als Thonfigur frifchere und eigenhändige

[1]) Das auf gleicher Tafel ftehende, ganz genrehafte Madonnenrelief gehört einer fpäteren Zeit, der Richtung des Ant. Roffelino, an.

große Statue des Täufers in einem Hof der Annunziata[1]) (Taf. 170) als Arbeit Michelozzo's feftftellen. Edel in Form und Haltung, ift fie von beinahe klaffifchem Wurf des Mantels; in der Silberftatuette, die faft den gleich gelegten Mantel trägt, ift diefe Feinheit durch die ftarke Überarbeitung des Cifeleurs wefentlich beeinträchtigt worden. Unter Michelozzo's Namen ift jetzt auch die feit ein paar Jahren aus den Uffizien in den Bargello übertragene Bronzeftatuette des Täufers ausgeftellt (Taf. 169). Derber, aber auch energifcher, als felbft die Geftalt in der Annunziata, fcheint fie mir nach den Falten des Gewandes und der Behandlung des Felles, wie nach der Bildung von Händen und Füßen in der That mit Wahrfcheinlichkeit als ein früheres Werk Michelozzo's beftimmt werden zu können.

Wichtiger als diefe Gruppe von Einzelfiguren des Täufers ift das an plaftifchem Schmuck fehr reiche Grabmal des Bartolommeo Aragazzi, oder vielmehr die Reliefs und Statuen diefes in feinem Aufbau nicht mehr erhaltenen Denkmals im Dom zu Montepulciano. Vorhanden find die Grabfigur (Taf. 165), die reich ornamentierte Bafis des Sarkophags mit kranztragenden Engeln im Relief (Taf. 165), die Hochrelieffigur des fegnenden Heilands (Taf. 168, auch als hl. Bartholomäus gedeutet), zwei große leuchterhaltende Statuen (Taf. 167, wahrfcheinlich Tugenden darftellend) und zwei Hochreliefs (Taf. 166); das eine derfelben zeigt die thronende Madonna, wie fie Bartolommeo inmitten feiner Anverwandten fegnet, das andere zeigt die von ihrem Gatten und Kindern Abfchied nehmende Gemahlin. Zwei große Halbfiguren fchwebender Engel in anbetender Haltung, die in englifchen Privatbefitz gekommen find (Taf. 168, zur Zeit im South Kenfington-Mufeum), halte ich ihrem Charakter nach für zugehörig zu diefem Grabmal. Wie fchon das Motiv des einen Reliefs, der Abfchied einer Verftorbenen von ihrer Familie, einen ganz ungewöhnlichen, foviel ich mich erinnere, einzig ftehenden Anfchluß an die Antike verrät, fo zeigen auch die Geftalten in ihrer ruhigen Haltung, ihrem ernften Ausdruck wie in der klaffifchen Tracht einen auffallenden Einfluß der antiken Skulptur; weit direkter und abhängiger, als derfelbe gleichzeitig bei Donatello hervortritt, der unter dem Einfluß antiker Bildwerke und Bauten und bei unmittelbarer Entlehnung ganzer Figuren aus der Antike feine eigenartigften Kompofitionen und Geftalten fchafft. Die Ausführung gemeinfam mit Florentiner Marmifti hat freilich hier und da den Charakter des Künftlers beeinträchtigt; man beachte, wie verfchieden die zierlichen kranztragenden Engel der Bafis von den Rüpelgeftalten der nackten Kinder in den beiden Familienreliefs find; in beiden ift Michelozzo nur im Entwurf zu erkennen. Ernft und vornehm find der fegnende Chriftus, die Grabfigur und die beiden anbetenden Engel, von einer ungewöhnlichen Großartigkeit der Bewegung die eine Fackelhalterin, in der allein befonders ftarker Einfluß Donatello's fich geltend macht. Sämtliche Geftalten zeigen den Künftler, der auch den Johannes in der Annun-

[1]) Vafari, im Leben Michelozzo's, erwähnt eine folche in der Annunziata; aber dem Zufammenhange nach fcheint er von einer Arbeit des Portinari und nicht des Michelozzo zu fprechen.

ziata modellierte. Wie die Koftüme und Motive, fo find auch Faltengebung (wenn auch hier und da noch Donatello ähnlich), Behandlung des Marmors, befonders die Politur, der allgemeine Typus der Köpfe mit ihren fchönen, regelmäßigen Zügen, dem vollen Kinn, den vorfpringenden Lippen, dem fchön gewellten, oft durch eine Binde befeftigten und in der Mitte gefcheitelten Haar, den großen mandelförmigen Augen mit fcharf geränderten Augenlidern, nicht am wenigften auch die Art des Halb- oder Hochreliefs ausgefprochen durch antike Vorbilder eingegeben.

Michelozzo tritt fchon durch den reichen, plaftifchen Schmuck diefes Denkmals mit in den Vordergrund der ausübenden Bildhauer von Florenz; wenn man die Monumente und anderen Bildwerke hinzunimmt, die er urkundlich mit Donatello ausführte, und die fich daraufhin ihm noch zufchreiben laffen, fo gebührt ihm zweifellos der Ruhm, unter den Bildhauern ebenfo thätig und unternehmend gewefen zu fein, wie unter den Architekten feiner Zeit. Wie man ihn als Architekten wohl überfchätzt hat, fo hat man feine Mitarbeit an zahlreichen plaftifchen Monumenten gleichzeitiger Künftler zu fehr unterfchätzt, zu fehr auf die Architektur und Dekoration befchränkt. Bei feinen Zeitgenoffen ift er offenbar gerade als Techniker, als Bronzegießer, als Marmorbildner und Thonmodelleur befonders geachtet gewefen und daher von Ghiberti (für den er den Matthäus goß und reinigte und dem er in ähnlicher Weise an beiden Thüren half), von Donatello, von Luca della Robbia u. a. zu ihren größeren plaftifchen Aufgaben herangezogen worden.

Bekannt find die beiden Denkmäler, die Michelozzo gemeinfam mit Donatello arbeitete: das im Auftrag Cofimo's 1425 bereits in der Ausführung begriffene, 1427 noch unvollendete Grabmal Coscia im Battiftero („Joannis quondam Papae XXIII", Taf. 53) und das 1427 von dem gleichen Mäcen für den verftorbenen Kardinal Rinaldo Brancacci beftellte Grabmal in S. Angelo a Nilo zu Neapel (Taf. 54). Das Monument Coscia in feinem originellen Aufbau zwifchen zwei mächtigen antiken Granitfäulen fcheint mir im architektonifchen Entwurf, wie in den Modellen des figürlichen Schmucks dem Donatello felbft anzugehören; auch die Bronzefigur des Toten und die Putten mit der Infchrift modellierte Donatello, während die Ausführung, namentlich der Guß der Grabfigur, dem Michelozzo gehört. Deutlich als eigene Arbeiten desfelben geben fich, durch Vergleich mit den Figuren am Grabmal Aragazzi, die drei Relieffiguren der Kardinaltugenden, die Bafis mit den von Cherubim getragenen Kränzen, fowie die Madonna oben in der Nifche. Letztere hat man dem Portinari zufchreiben wollen; aber fie hat mit feiner Madonna im Dommufeum keine nähere Verwandtfchaft. Die Durchführung diefes Monuments ift eine gleichmäftig vorzügliche; Michelozzo that hier für feine hohen Gönner und für die heiligfte Stätte in Florenz fein Beftes. Die Aufficht Donatello's mag auch das ihrige dazu beigetragen haben. Das zweite, in Cofimo's Auftrage von den beiden Künftlern ausgeführte Monument, dasjenige in Neapel, ift nicht fo fein und fauber und fteht in der Ausführung wie im plaftifchen Schmuck dem Grabmal in Monte-

pulciano ſo nahe, daß wir hier den Hauptteil der Arbeit dem Michelozzo zuſchreiben dürfen. Die Grabfigur, die drei Sarkophagträgerinnen und die beiden Geſtalten, welche den Vorhang vor dem Toten zurückſchlagen (wie jene, wohl gleichfalls Tugenden), das Madonnenrelief und die Heiligen daneben bis zu den blaſenden Engeln im Abſchluß zeigen den Charakter der für Michelozzo geſicherten Arbeiten in der antiken Gewandung, der ernſten, klaſſiſchen Haltung bei einem gewiſſen Mangel an Belebung und feinerem Verſtändnis der Natur. Ganz Donatello's Arbeit iſt nur das kleine Relief der Himmelfahrt Mariä.

Der Vergleich dieſer Figuren und der des Grabmals Aragazzi mit einem großen Lünettenrelief über der Thür einer anderen Kirche von Montepulciano, S. Agoſtino, läßt keinen Zweifel darüber, daß auch hier die ſtattliche Madonna mit dem Täufer und dem hl. Auguſtinus zu den Seiten Arbeiten Michelozzo's ſind. Dadurch, daß ſie in Thon ausgeführt und daher ganz eigenhändig ſind, geben ſie zuſammen mit der Johannesſtatue im Hof neben der Annunziata zu Florenz den beſten Maßſtab zur Beurteilung ſeiner Bedeutung als Bildhauer. Der Sinn für das Große, für ſchöne Formen und edle Haltung ſtellen Michelozzo dem Luca della Robbia näher als ſeinem langjährigen Mitarbeiter Donatello, der dafür freilich auf die Typen Michelozzo's entſchieden einwirkte. Möglich, daß Ghiberti, für den er zuerſt zu arbeiten hatte, für ſeine Richtung als Bildhauer beſonders beſtimmend war, da auch ihm neben jenem aufs Große gerichteten Sinne noch ein Reſt der allgemeinen und befangenen Naturbehandlung des Trecento, namentlich in ſeinen früheren Arbeiten, inne wohnt. Er verdient freilich, gerade durch ſeinen Anſchluß an die Antike, als freier Bildner der Renaiſſance genannt zu werden, aber dieſe Befangenheit in der Nachbildung der Natur, der Mangel an vollem Verſtändnis derſelben, das Fehlen von Phantaſie und Kompoſitionsſinn laſſen Michelozzo doch nicht mit in die erſte Reihe der Florentiner Bildhauer des Quattrocento ſtellen.

Die Architektur der Faſſade dieſer Kirche läßt für das untere wie für das obere Geſchoß keinen Zweifel daran, daß Michelozzo der Künſtler derſelben war. Sie iſt beſonders wichtig, um ſeine Stellung unter den Architekten von Florenz und zugleich ſein Verhältnis zu Donatello in Bezug auf Architektur und Dekoration an den gemeinſamen Arbeiten zu kennzeichnen. Ein Schüler oder unmittelbarer Nachfolger Brunellesco's zeigt er doch noch Anklänge an das Gotiſche und ſelbſt Miſchformen, wie hier in Montepulciano in den fenſterartigen Niſchen und namentlich im Auſſatz des Portals, der faſt ebenſo als Abſchluß des neapolitaniſchen Grabmals ſich findet. Die etwas zahm behandelten Doppelpilaſter, das unreine korinthiſche oder ioniſch-korinthiſche Kapitäl, die Bildung der Zahnſchnitte, Herzblätter und anderer der Antike nachgebildeter Ornamente ſind auch hier, wie in ſeinem Tabernakel von San Miniato und in der Kapelle der Annunziata, den kleineren Nachbildungen derſelben in Impruneta und anderen ſeiner Bauten, obgleich ſie ſchon zehn bis zwanzig Jahre jünger ſind, noch die gleichen oder ſehr verwandten. Teilweiſe gilt dies auch von der Außenkanzel in Prato, an der er mit Donatello und Pagno di Lapo arbeitete.

Das herrliche Bronzekapitäl freilich, das Michelozzo goß, kann nach der Frifche und der phantafievollen Erfindung, nach der Feinheit in der Bildung der Putten und Ornamente, aber auch nach der Rückfichtslofigkeit in der Anwendung ganz verfchiedener Maßftäbe nur Donatello zugefchrieben werden. Ihm gebührt, nach dem Vergleich der eigenen Arbeiten mit denen Michelozzo's, auch der architektonifch ebenfo großartige Entwurf, wie die äußerft abgewogene, vollendet durchgeführte Ornamentik diefer Kanzel, wenn auch ein großer Teil der Ausführung Michelozzo's Arbeit ift. Wir werden danach in diefen gemeinfamen großen Arbeiten, die etwa zwifchen den Jahren 1424 und 1435 entftanden, als den eigentlichen geiftigen Urheber, felbft für den architektonifchen Entwurf und teilweife auch für die Ornamentik Donatello betrachten müffen, während gerade der plaftifche Schmuck, abgefehen von der Kanzel in Prato, zum wefentlichen Teile dem Michelozzo gehört.

Die Zahl der plaftifchen Arbeiten läßt fich, mit Hilfe jener umfangreichen, jetzt für ihn geficherten Bildwerke, noch um verfchiedene kleinere Bildwerke bereichern. Namentlich um verfchiedene Madonnenkompofitionen. Im erften Hof des Ospedale di Santa Maria Nuova, an deffen Bau Michelozzo wahrfcheinlich mit thätig war, befindet fich über dem Portale ein großes farbiges Thonrelief der Maria mit dem fegnenden Kinde, vor denen zwei Engel einen Vorhang zurückfchlagen, eine charakteriftifche frühe Arbeit mit teilweife noch gotifchen Reminiscenzen (Taf. 172 [b]). Ein fpäteres Madonnenrelief aus Marmor und in reicher Einrahmung, befindet fich in Florentiner Privatbefitz (Taf. 172 [a]). Diefelbe Sammlung hat auch ein zweites Marmorrelief vor einem Grund aus farbigen Glasftücken (wie wir ihn fo häufig bei Donatello finden): Maria, das ftehende Kind neben fich haltend (Taf. 173 [a]). Diefe, in ftarkem Hochrelief gehaltene, forgfältige und wohl auch in der Ausführung eigenhändige Arbeit fteht der Madonna in dem Monument Aragazzi am nächften; fie ift danach mit Wahrfcheinlichkeit etwa um das Jahr 1435 zu fetzen. Ein farbiges Thonrelief von prächtiger Patina, im Berliner Mufeum (Taf. 173 [b]), diefem Marmorrelief ähnlich, fteht in der Kompofition und Empfindung dem Donatello befonders nahe, wie es auch als Thonarbeit neben der großen Johannesftatue der Annunziata die am feinften naturaliftifch durchgebildete Arbeit ift. Das daneben abgebildete Steinrelief der Madonna im Louvre (Taf. 173 [c]), aus dem Legat des Baron Davillier, ift nach der fchönen klaffifchen Bildung des Madonnenkopfes, nach der Zeichnung der Hände und nach der Haartracht ein ganz ähnliches Werk, das aber im Typus und in der Haltung des Kindes, im Faltenwurf und der Anbringung der beiden Cherubim fo fehr die Sprache Donatello's fpricht, daß hier Michelozzo wohl ein Modell feines großen Vorbildes ausführte. Als eine Arbeit Michelozzo's gilt die Thonfigur des kleinen Johannes über der von Michelozzo ausgeführten Thür der Opera des Battifterio (Taf. 174 [a]), wo früher die fchöne Marmorfigur A. Roffellino's ftand, die jetzt im Bargello fich befindet. Doch zeigt die fehr verwitterte und überfchmierte Geftalt wenig Charakteriftifches für Michelozzo.

Seitdem Michelozzo, nach Vollendung feiner großen plaftifchen Arbeiten, Zeit gewann für die Ausführung der umfangreichen architektonifchen Aufgaben, mit welchen Cofimo dei Medici bald nach der Rückkehr aus der Verbannung die Stellung und den Glanz feines Haufes in Florenz noch zu verftärken fuchte, trat feine bildnerifche Thätigkeit zurück. Schon zu feinen plaftifchen Aufgaben durch das Vertrauen Cofimo's berufen, blieb er feither faft unausgefetzt in deffen Dienften und gehörte zu feinen Vertrauteften. Das Klofter San Marco, etwa 1437, der Palazzo für Cofimo, wohl erft 1440 in Angriff genommen, daneben das Tabernakel in der Annunziata, die Bauten in und bei der Annunziata, an Santa Croce, in Impruneta u. s. f., befchäftigten ihn fo ausfchließlich, daß er bei der Mitarbeit mit Luca della Robbia an den großen Bronzethüren der Domfakriftei fich auf den Guß befchränken mußte. Das wenige, was in jenen Bauten und was (wahrfcheinlich Anfang der fechziger Jahre) in Mailand in der Portinarikapelle von San Euftorgio und am Palazzo Medici, was an der Faffade des Palazzo rettorale zu Ragufa (1464) an plaftifchem Schmuck angebracht ift, hat den Charakter feiner früheren Bildwerke. An der Thür von Santa Croce, welche zum Vorraum der Cappella Medici führt (Taf. 171[a]), tragen die Putten und Puttenköpfe mit den Fruchtgehängen dazwifchen diefen Charakter noch fo rein, daß Michelozzo felbft der ausführende Künftler gewefen fein könnte. An der Thür des Mediceerpalaftes (Taf. 174, jetzt im Mufeo Archeologico zu Mailand) ift die Architektur von dem befonders reinen und reichen Stil Michelozzo's; aber der plaftifche Schmuck im Aufbau und im Charakter ift echt lombardifch und, mit Ausnahme der Putten am Wappen, wohl auch von lombardifchen Bildhauern ausgeführt. In Ragufa find an einigen der Kapitäle feine Putten wieder erkenntlich; aber auch hier werden fie von venetianifchen Marmorhandwerkern ausgeführt fein.

Im zweiten Viertel des Quattrocento wurde in Florenz die Darftellung der Maria mit dem Chriftkinde für alle Kreife der Bevölkerung das beliebtefte Motiv für die Andacht und damit zugleich auch für die künftlerifche Darftellung. Neben den Gemälden und den Marmor- oder Bronzereliefs, die nur verhältnismäßig wenige reichere Kirchen oder Private ausführen laffen konnten, fanden die Künftler, um auch dem fchlichten Bürgersmann ihre Kompofitionen zum Zweck frommer Stiftungen in Kirchen und Straßen und zur Andacht im eigenen Haus zu ermöglichen, die Nachbildung derfelben in Thon und bemaltem Stuck. Unter den hunderten folcher Madonnenreliefs, die faft ausfchließlich in Florenz und in der Nachbarfchaft (vereinzelt, durch Donatello's Einfluß, auch in Padua und Umgebung) fich finden, ift neben den eigenhändigen Arbeiten Donatello's und ihren Nachbildungen eine beträchtliche Zahl von ganz verwandten Madonnenreliefs, welche fich diefen Vorbildern mehr oder weniger eng anfchließen; oft fo eng, daß wir daraus eine uns im Original fehlende Kompofition Donatello's

herauszuerkennen vermögen. Gerade diefer Umftand macht uns diefelben befonders wichtig. In dem Kreife diefer Künftler haben wir zum Teil die Mitarbeiter und Handlanger der Donatello'fchen Werkftatt zu fuchen, die nach oder neben Giovanni Roffi, Michelozzo, Portinari u. a. vom Meifter befchäftigt wurden.

In diefe Zeit fällt auch der Aufenthalt Donatello's in Padua, aber da die dortigen Schüler auch nach der Rückkehr des Meifters meift in Padua blieben und dort gemeinfam mit Mantegna eine befondere Paduanifche Schule bildeten, fo find fie, auch wenn fie Toskanifcher Herkunft waren, als folche hier nicht mit berückfichtigt worden. Wenigftens nicht wiffentlich; denn leider fehlt uns zur Beftimmung diefer verfchiedenen Künftler, von denen ich im folgenden etwa zwei Dutzend ihrer beften und bezeichnendften Werke zufammengeftellt habe, noch das notwendige urkundliche Material. Eine Anzahl, zum Teil fehr eigenartiger Hände läßt fich darin erkennen; aber für keines diefer Werke ift ein Name beglaubigt, und faft für keines finden fich, foweit ich zu fehen vermag, außerhalb diefes Kreifes der Madonnendarftellungen Arbeiten gleichen Charakters, die einen beftimmten Namen trügen. Um fo mehr halte ich mich verpflichtet, fie hier möglichft zahlreich zufammenzuftellen.

Groß in Kompofition und Erfindung, und darin dem Donatello fehr nahe, ift die umfangreiche Marmormadonna über dem Seiteneingang in den Dom zu Siena (Taf. 176). Donatello's Einfluß, wie er fich in der anklatfchenden, faltenreichen Gewandung, in der perfpektivifchen Bildung des Rahmens, in den flach und als Füllwerk behandelten Engelsköpfen im Grunde kennzeichnet, weift die Entftehung in die erfte Hälfte der vierziger Jahre. In den einfachen Kompofitionen hat der Künftler, in dem man Donatello felbft hat fehen wollen, mehr Verwandtfchaft mit Michelozzo, deffen Schönheitsfinn ihm freilich ganz abgeht, während er im Formenverftändnis ihm entfchieden überlegen ift.

Wie man hier unwillkürlich nach einem Vorbild Donatello's fuchen wird, fo geben fich zwei heilige Familien: große, oval abfchließende Kompofitionen, obgleich nach entgegengefetzter Richtung komponiert und wohl von zwei verfchiedenen Künftlern ausgeführt, noch deutlicher als freie Nachbildungen eines und desfelben unbekannten Werkes oder einer Skizze Donatello's zu erkennen (Taf. 183[a] u. [b]; außer den Berliner Stuckreliefs find mir von beiden noch ein paar Wiederholungen in Florenz und Bologna bekannt). Die Erfindung ift hier, wie in allen diefen Werken, der Ausführung entfchieden überlegen. Verwandt (man vergl. namentlich Taf. 183[b]), jedoch reicher und unruhiger in der Gewandung, ift eine, leider famt dem alten Rahmen durch Reftauration abfcheulich entftellte Anbetung des Kindes durch Maria im Louvre (Taf. 175; aus der Sammlung Piot ftammend). Auch der Rahmen und der Grund des flachen Reliefs mit Glasmofaik ift ganz Donatello'fche Erfindung. Neben diefem Thonrelief des Louvre kommen auch ein paar Stuckreliefs nach demfelben (unbekannten) Original vor. Auch in der Ausführung diefer Kompofitionen verraten fich Künftler, die den Einfluß Donatello's vor feiner Überfiedelung nach Padua erfuhren. Freilich können diefe Reliefs deshalb doch verfchiedene Jahre fpäter fein.

Einfache Madonnenreliefs, regelmäßig (felbft bei einem ovalen Abfchluß nach oben), mit Cherubim zur Seite, die gleichfalls in ähnlicher Weife auf fpätere Madonnenkompofitionen Donatello's in mehr oder weniger freier Weife zurückgehen, kommen häufiger vor. Ein großes Originalrelief in reich bemaltem Thon, das noch den alten echt Donatello'fchen Rahmen (mit Balufterftäben an den Seiten) befitzt, ift im Privatbefitz zu Florenz (Taf. 178[b]). So barock und unbeholfen es (befonders durch die großen und hoch auf der Borde des Madonnengewandes aufgefetzten Engelsköpfe und die häßlichen, triften Typen) erfcheint, fo fein ift doch die Naturbeobachtung in diefer Arbeit. Zwei in der Kompofition verwandte, in der künftlerifchen Ausführung fehr verfchiedene kleinere Madonnenreliefs befinden fich im Berliner Mufeum: ein Marmorrelief (Taf. 181[a]) zeigt Maria in Halbfigur, wie fie das vor ihr kauernde Kind an fich fchmiegt, unten wie oben oval, und am Sockel mit einem Fries von Engelsköpfen, die mit Anthemien wechfeln; ganz wie wir dies bei Donatello finden, dem das Relief auch in der Ausführung, in den Falten und Verzierungen der Säume fehr nahe fteht. Starker Einfluß Donatello's zeigt fich auch in dem zweiten, in pietra serena ausgeführten Relief, in dem Maria das feifte Kind mit beiden Armen an fich drückt und herzt (Taf. 181[b]). Diefe Kompofition kommt, bald größer (u. a. verbunden mit dem Portal der kleinen Strozzikirche hinter dem Palafte), bald kleiner, meift in Florentiner Sandftein vor. Regelmäßig nur von Handwerkern gearbeitet, ift diefe Kompofition keineswegs gefällig, aber ihr häufiges Vorkommen und die Erfindung weifen doch darauf hin, daß ein Donatello'fches Relief mehr oder weniger ungefchickt darin nachgebildet ift. Dem Meifter ferner ftehen zwei fchon jüngere, in der Erfindung genreartige Reliefs mit Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde: das eine im Berliner Mufeum und auch fonft mehrfach als Stuckrelief vorkommend (Taf. 184[a]), mit dem ftehend fegnenden Chriftkindchen, das zweite, im Befitz des Herrn Adolf von Beckerath in Berlin (Taf. 184[b]), wie eine von einem Sienefen ausgeführte freie Nachbildung einer Donatello'fchen Kompofition erfcheinend.

Diefe fchlichten Madonnen mit Cherubim zur Seite erweitern fich in verfchiedenen ähnlichen, meift großen Reliefs zu einer reichen Kompofition, in der Engel die hl. Mutter, die mit dem Kinde am Boden fitzt, umgeben und das Kind durch Mufik oder Spiel erheitern. Das bedeutendfte Stück der Art ift eine kleine Bronze, von der je ein Exemplar im Louvre und in der Sammlung Hainauer zu Berlin fich befindet (Taf. 178[a]). Das Wappen unten im Kranz, der die Kompofition umgiebt, zeigt, daß diefelbe für die Familie Pazzi ausgeführt wurde. Derb in den Geftalten, roh im Guß und oberflächlich in der Cifelierung, find doch Erfindung und Bewegung, die gefchickte Raumausfüllung und die feine naturaliftifche Empfindung faft des Donatello würdig. Sollten wir hier vielleicht eine Jugendarbeit feines Schülers Bertoldo vor uns haben?

Eine ähnliche große Marmordarftellung, über einer (jetzt durch eine moderne erfetzten) Grabtafel ftehend, zeigt ein Monument der Cappella Medici zu Florenz,

das nach feiner reichen, farbigen Ornamentation ganz im Charakter von Donatello's Kanzeln und der Orgelbaluftrade in Santa Maria Novella, in feiner Verwandtfchaft mit den Putten und in der Behandlung des Marmors wohl nicht fpäter als 1440 entftanden ift. Auch hier find die Geftalten bis in die Gewandung und die Dekoration fo fehr dem Donatello ähnlich, daß nur ein Werkftattsgenoffe, etwas jünger als Michelozzo, barocker als diefer, aber vom Meifter weit abhängiger, diefes Monument erfunden und ausgeführt haben kann.

Von einem ganz ähnlichen, um mehrere Engel bereicherten Motiv find mir drei verfchiedene Darftellungen bekannt, die deutlich drei verfchiedene Hände zeigen und dadurch, wie durch die Eigenartigkeit der Kompofition mit Wahrfcheinlichkeit auf ein ähnliches Original Donatello's fchließen laffen. Zwei derfelben find in Marmor ausgeführt, die eine im South Kenfington-Museum (Taf. 179[a]), die andere im Befitz der Madame André in Paris (Taf. 180[a], eine Stucknachbildung im Berliner Mufeum), endlich eine carta pefta, ftark zerftört, im Privatbefitz zu Florenz (Taf. 180[b]). In allen drei Reliefs fitzt Maria, in ganzer Figur, auf einem fo flachen Klappftuhl, daß fie wie am Boden hockend erfcheint; das Kind ift einmal im Schoß der Maria, in den beiden anderen Reliefs auf einem Kiffen über ihren Füßen liegend, dargeftellt. Zwei neben dem Kopf der Maria fchwebende Engel blafen in lange Hörner; in dem Londoner Marmor bläft ein dritter eine Doppelflöte. Hinter Maria und zur Seite des Kindes drei (auf dem Londoner Relief nur zwei) Engel, das Chriftkind mit einem Spiel von fchnurrenden Kreifeln auf langen Stöcken unterhaltend; nur die Engel des André'fchen Reliefs haben diefes Spielzeug nicht. Unter diefen Kompofitionen fcheint das Original der carta pefta künftlerifch, auch im Stil der Flachreliefs, das feinfte gewefen zu fein; das Londoner hat in den ungleichmäßigen Proportionen und ungefchickten Verkürzungen manche beinahe komifche Geftalten, wie den Engel mit der Doppelflöte und die fette Koloffalgeftalt der Maria. Die Marmorbehandlung, die Faltengebung und Gewandung bis in die Säume, Bänder und Blumen in den Haaren, der Grund, der urfprünglich mofaikfarbig ausgelegt war, verraten wieder einen Schüler Donatello's, der ein ähnliches Original des Meifters vor fich hatte oder gar nach einer Skizze des Meifters arbeitete. Die geringfte, faft barbarifche Arbeit ift das Relief bei Madame André: die Härte der Zeichnung bei der übertriebenen Politur, die groben Verzeichnungen und falfchen Verkürzungen, die fcharfen, zahlreichen Falten ohne Motive, das flachsartige Haar find geradezu handwerksmäßig.

Ähnlich der Gruppe in diefen Reliefs ift die räumliche Anordnung eines Marmorreliefs der Madonna, das fich bis vor kurzem im Parifer Privatbefitz befand (Taf. 179[b]): Maria fitzend, das nackte Kind auf dem Schoß, um ihren Kopf fchweben drei Cherubim, ein kleiner Engel lehnt fich feft gegen Maria, als ob er ihren Sitz unterftützen wolle. Der Künftler, der diefe Figur (wie Donatello in feinem Bronzerelief fpielender Putten, Taf. 92[b]) der Antike entlehnte, zeigt auch in der antikifierenden Tracht und Faltenbildung das gleiche, der römifchen Kunft nacheifernde Streben.

Ein kleineres, unbemaltes Stuckrelief im South Kenfington - Mufeum (Taf. 185[a]) zeigt die Madonna auf befonders hoch geklapptem Stuhl in ähnlicher antiker Tracht, die der Künftler felbft den Engeln gegeben hat; die lebhafte Bewegung, die fchlanken Figuren mit dem dichten Haar, haben dabei etwas fehr Eigenartiges, von allen genannten Arbeiten Abweichendes.

Aus der Zahl diefer Madonnenmeifter fcheint auch der Künftler zu ftammen, der unter Donatello's Auffìcht die Rundreliefs mit Darftellungen nach antiken Kameen und Reliefs über der Halle im Hofe des Palazzo Medici ausführte (vergl. S. 26). Vafari fchreibt fie einfach dem Donatello zu, und dies gilt gewiß auch in Bezug auf den Auftrag und die Wahl der Motive aus der Antike und ihre geiftvolle Umgeftaltung; an der Ausführung hat Donatello kaum Anteil gehabt. Dadurch, daß neuerdings der Beginn des Palaftes mit großer Wahrfcheinlichkeit um acht bis zehn Jahre fpäter angefetzt ift, wird auch die Datierung diefer Arbeiten fpäter zu fetzen fein, als es bisher gefchehen ift. Die Angaben des Mafo di Batolommeo, daß er im Jahre 1452 am Friefe des Hofes gearbeitet und Zeichnungen (wohl fgrafitti?) in den Zwickeln über den Kapitälen gemacht habe, können jedoch in keinem Zufammenhange mit jenen Reliefs ftehen. Weder der gezahlte Preis, noch der Vergleich mit den früheren Arbeiten des Unternehmers Mafo laffen dies zu. Wahrfcheinlich ift, daß der Entwurf noch der Zeit Donatello's unmittelbar vor der Überfiedelung nach Padua angehört, da fie auch mit den Arbeiten in der Sakriftei von San Lorenzo große Verwandtfchaft haben. Freilich die Arbeit der anonymen Handlanger fteht ebenfo weit hinter jenen Arbeiten zurück, als jene Madonnenreliefs hinter den eigenhändigen Madonnenreliefs Donatello's.

Die beträchtliche Reihe von Marmor- und Stuckreliefs, die faft ausfchließlich das gleiche Motiv der Madonna oder der hl. Familie wiedergeben, habe ich nur lofe aneinander reihen können, ohne — bei der fehr verfchiedenartigen Behandlung — größere Gruppen diefer Arbeiten, obgleich fie unter fich den engen Anfchluß an Donatello gemein haben, auf einzelne Künftler vereinigen zu können. Dies ift erft der Fall, wo die Abhängigkeit vom Meifter fich lockert, wo deffen Einfluß nur belebend auf die eigene Originalität der Künftler wirkt. Die auf Tafel 185 wiedergegebene Halbfigur einer ftehenden Madonna mit dem nackten Kinde zur Seite, im Befitz des Berliner Mufeums, verrät die Bekanntfchaft mit dem großen Meifter in feiner fpäteren Zeit durch den reichen malerifchen Faltenwurf, durch die Art, wie die Hand träumerifch in das Gewand greift und der Blick in die Ferne ftarrt; aber die freie gruppenartige Nebeneinanderftellung von Mutter und Kind fowie ein dem Michelozzo verwandter Schönheitsfinn, bei feinerer Naturbeobachtung, naiverer Anlehnung an das Modell, namentlich im Kinde, zeigen den Meifter ganz eigenartig.

Noch ftärker ift dies der Fall mit einem Künftler, von dem fich fchon eine Reihe von Arbeiten (teilweife allerdings nur in alten Wiederholungen),

nachweifen läßt. Er ift von fo ausgefprochener Eigenart und von einer Lebendigkeit, die ihn in feinen meiften Arbeiten geradezu zum Genremeifter ftempelt, während er dabei Figuren von einer Großartigkeit gefchaffen hat, die an Donatello und zugleich an Michelangelo erinnern. Das charakteriftifchfte und das bedeutendfte Werk ift eine Madonnenftatuette der Berliner Sammlung (Taf. 186[b]): Maria in weitem Mantel von Doppeltuch, über dem Kopf ein zurückgelegtes, gefüttertes Kopftuch, blickt ernft zu dem lachend ihr zugewendeten nackten Kinde auf ihrem linken Arm. Die Art, wie fie ftehend den linken Fuß auf einen neben ihr liegenden Block geftellt hat, läßt auf den erften Blick an das Cinquecento, an einen Nachfolger Michelangelo's denken. Aber die kräftige Kindergeftalt ebenfo wie der herbe Typus der Jungfrau, die in einem fein abgewogenen Gegenfatz ftehen, Tracht, Faltengebung und die ganze Behandlung verraten einen Künftler aus der Mitte des Quattrocento.

Eine zweite Madonnenftatuette, gleichfalls im Berliner Mufeum (Taf. 186[a]), zeigt Maria fitzend, in die Lektüre eines kleinen Gebetbuches vertieft, während das nackte Kind ftürmifch nach dem Bufen der Mutter greift. Leider ift hier mit der Malerei auch die Stuckfchicht entfernt, mit der die Oberfläche erft ihre letzte Vollendung erhielt; dadurch erfcheint die Behandlung im Thon etwas fkizzenhaft. Gewandung, Faltengebung und Typen find ganz ähnlich wie in der ftehenden Gruppe; wie der Kopffchleier über den Scheitel gelegt ift (in der anderen Gruppe find hier die Falten des Kopftuches leider abgeftoßen), zeigt, daß der Meifter in Zeit und vielleicht auch in künftlerifcher Herkunft noch auf die altertümlichen Florentiner Thonbildner (vgl. S. 10) zurückgeht. In diefer kleinen Genregruppe der Madonna ift das herculifche Kind ein recht wilder Bube. Dasfelbe Kindergefchlecht, noch derber und in der Ausgelaffenheit von Gaffenbuben, kehrt in ein paar Gruppen von Kindern wieder, die fich um einen Dudelfack ftreiten. Ein treffliches Original, mit der alten Bronzierung, befitzt die Berliner Sammlung (Taf. 187[a]), eine größere, alte Wiederholung (nach der roheren Mache und ausdruckslosen Bewegung) befindet fich im South Kenfington-Mufeum (Taf. 187[b]), das daneben noch eine faft lebensgroße Thongruppe, jetzt gleichfalls farblos, befitzt: Knabe und Mädchen, mit einem Schwan hinter fich, deffen Hals fie zwifchen fich zerren: offenbar das Modell einer Fontaine. Sie erinnert auffallend an eine der beiden Kindergruppen auf dem Tabernakel von Donatello's Verkündigung in S. Croce zu Florenz. In einer Reihe, mehr oder weniger flüchtiger und roher Thonwiederholungen ift uns die Gruppe einer Caritas diefes Meifters erhalten; fie ift der fitzenden Madonna im Berliner Mufeum (Taf. 186[a]) ähnlich. Auch ein kleiner Johannes an einer Felfenquelle, in derfelben Sammlung, flüchtig und dünn glafiert, giebt fich nach der derben Bildung und dem Ausdruck des Knaben als ein Werk des Künftlers in alter Wiederholung zu erkennen.

DIE KÜNSTLERFAMILIE DELLA ROBBIA.

LUCA DELLA ROBBIA.

Das künftlerifche Gegengewicht gegen den übermächtigen Donatello hält mehr noch als Ghiberti der jüngere Zeitgenoffe beider Meifter, Luca della Robbia. Seine Thätigkeit und feine Bildwerke haben auf die Entwickelung der Florentiner Plaftik in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts einen wefentlichen Einfluß ausgeübt, obgleich er in feiner Werkftatt nur feinen Neffen als Schüler groß gezogen zu haben fcheint. Doch hat er mit ihm und seinen Nepoten in der von ihm erfundenen Technik der glafierten Thonbildwerke mehr Skulpturen hinterlaffen als alle gleichzeitigen Florentiner Künftler zufammen.

Zur Charakteriftik des Luca della Robbia und zur Beftimmung feiner Werke ift es mehr noch als bei den meiften anderen Künftlern nötig, zunächft die urkundlich beglaubigten Werke zu betrachten, um auf diefer Grundlage durch Stilkritik andere, nicht bezeugte Werke auf ihre Echtheit prüfen zu können. In der Reihenfolge der Tafeln haben wir dagegen, foweit es anging, die ungefähre hiftorifche Abfolge von Luca's Werken gegeben, wie dies in der Regel bei den übrigen Künftlern gefchehen ift.

Luca's erfte beglaubigte Arbeit ift gleich fein berühmteftes Werk, die Cantoria für den Dom von Florenz (Taf. 194—199), worauf er 1431 den Auftrag bekam und die er 1437 vollendete und im folgenden Jahre aufftellte. In einer architektonifchen Einrahmung von fehr fauberer, der Antike faft treu entlehnter Form find nach dem Pfalm Davids «Lobet den Herrn» an der Seite zwei Marmorreliefs mit fingenden Chorknaben, vorn übereinander an dem Balkon felbft und darunter zwifchen den Konfolen des Balkons je vier Reliefs mit fpielenden und tanzenden Kindern, Jünglingen und Jungfrauen, genau nach dem Inhalt des Pfalms, angebracht. Vergleicht man die Ausführung diefer Reliefs mit der Ausführung der gleichzeitigen Marmorarbeiten Donatello's und Michelozzo's, die unter ihren Augen von Pagno di Lapo und noch geringeren Marmifti hergeftellt wurden, so kann es nicht zweifelhaft bleiben, daß Luca feine Reliefs im wefentlichen felbft in Marmor ausführte. Auch zeigen fie unter fich keine nennenswerten ftiliftifchen Verfchiedenheiten, wenn fie auch nicht alle gleich glücklich geraten find; fie wurden, wie wir nach zahlreichen ähnlichen Aufträgen annehmen dürfen, zufammen entworfen und nach Modellen gearbeitet, die der Künftler dem Vorftand der Opera des Domes vorgelegt hatte. Die Eigentümlichkeiten des Künftlers zeigen fie fchon in voller Ausbildung: glücklich abgefchloffene Kompofition von einem der Antike verwandten Halbrelief in einer frei der Antike entlehnten Gewandung; volle fchöne Geftalten von frifcher Naturwahrheit und reicher Individualität, fchön in der Bewegung und im Fluß der Gewänder mit ihren vollen und großen, aber dem Körper folgenden Falten. Wenn wir gegenüber Luca's

ſpäteren Arbeiten hier eine größere Fülle der Körper, eine gewiſſe Derbheit in den breiten Geſichtern und gelegentlich ſelbſt in der Bewegung bemerken, ſo erklärt ſich dies aus dem Einfluß Donatello's, namentlich durch ſeine Puttenreigen an der Kanzel von Prato und an der, Luca's Cantoria gegenüber aufgeſtellten Sängertribüne, die er gleichzeitig mit dieſem arbeitete. Diese etwas einförmige Fülle im Fleiſch, die in einzelnen Körpern gar zu leer erſcheint, iſt offenbar mit durch das Material, den Marmor, veranlaßt.

Eine zweite große Arbeit, gleichfalls in Marmor, der plaſtiſche Schmuck zweier Altäre für die Kapellen von Petrus und Paulus im Dom, womit Luca im Jahre 1438 betraut wurde, ſcheint nicht über die Anlage von zwei Marmorreliefs aus dem Leben des Petrus, jetzt im Muſeo Nazionale (Taf. 203), hinausgekommen zu ſein. Sie verraten ſchon in ihrem unfertigen Zuſtand edle kräftige Geſtalten von groß ſtiliſierter Gewandung. In den gleichzeitig (1437—1439) ausgeführten fünf Marmorreliefs an der dem Dom gegenüberliegenden Seite des Campanile (Taf. 201 und 202), mit denen er hier den plaſtiſchen Schmuck von Giotto und Andrea Piſano zum Abſchluß brachte, verrät ſich der bewußte Anſchluß an dieſe Meiſter ſo ſtark, daß man wenigſtens beim Tubalkain auf eine alte Vorlage ſchließen möchte. In den beiden lebensvollen Gelehrtengruppen: den in ihrer Verſchiedenheit fein charakteriſierten Orientalen, die die Arithmetik, und den Griechen, die die Philoſophie darſtellen, folgt Luca mittelalterlichen Vorbildern, die im Anfang des Quattrocento noch lebendig waren.

In einer anderen Marmorarbeit, einem reich komponierten Tabernakel, das dem Künſtler bald darauf, im Jahre 1442, für das Hoſpital von S. Maria Nuova beſtellt wurde (jetzt in Peretola vor Florenz, Taf. 209), macht ſich eine gewiſſe Kälte und Nüchternheit der Marmortechnik, die ſich ſchon in den Reliefs der Sängertribüne hier und da aufdrängt, dadurch ſtärker geltend, daß der ganze Aufbau wie die Haltung der Figuren etwas geſucht Architektoniſches, Gehaltenes und dadurch auch Unbelebtes zeigt. Der Marmor war offenbar nicht das geeignete Material, um Luca's Eigenart voll zum Ausdruck zu bringen.

Dies ſcheint der Künſtler ſelbſt empfunden zu haben. Dafür ſpricht nicht nur der Umſtand, daß aus den vierzig Jahren bis zu ſeinem Tode nur noch eine Arbeit in Marmor bekannt iſt: auch die Zuſammenſetzung dieſes Tabernakels in Peretola aus ganz verſchiedenem Material weiſt darauf hin, daß dem farbenfreudigen Künſtler der Marmor allein zur vollen Wiedergabe ſeines Strebens nicht genügte. In Bronze gegoſſen iſt die kleine Thür des Tabernakels mit Chriſtus als Schmerzensmann ſowie darüber, in Hochrelief, ein von zwei Engeln gehaltenes Rund mit der Taube in Lorbeerumrahmung aus Marmor; aus glaſiertem und in kräftigen Farben bemaltem Thon ſind die mit Roſetten in Bandverſchlingung dekorierte Baſis des Tabernakels, die Zwickel über dem Relief und der Grund der Pietà ſowie die auf dem Marmorgrund des Frieſes befeſtigten plaſtiſchen Cherubim und die Fruchtkränze dazwiſchen. In der Verbindung mit der reichen Vergoldung, welche der Marmor in der architektoniſchen Einrahmung wie in den Figuren urſprünglich zweifellos aufwies, muß das Tabernakel daher

eine fehr ftarke Farbenwirkung gehabt haben. Aber fremdartig wirkt diefe Vermifchung der verfchiedenften Stoffe doch; fie ift vornehmlich von Intereffe für die Entwickelung des Künftlers, der hier ein paar heterogene Stoffe anbrachte, wohl weil er für deren Bearbeitung damals eine befondere Vorliebe hatte. In ähnlicher Weife in verfchiedenem Material ift noch ein Hauptwerk Luca's ausgeführt, fchon eine Arbeit aus vorgefchrittenerer Zeit: das Grabmal des Bifchofs Federighi, jetzt in S. Trinità (Taf. 235), das der Künftler 1456 in Auftrag erhielt und fchon im folgenden Jahre vollendete. Eins der einfacheren Grabmonumente der Renaiffance in Florenz, ift es doch eins der gefchmackvollften und fchönften, fowohl in Anordnung, Bedeutung und Ausdruck des Verftorbenen wie nach der kräftigen plaftifchen und zugleich fehr feinen farbigen Wirkung. Letztere wird namentlich durch den äußerft gefchmackvollen flachen, gemalten und glafierten Rahmen mit Blumendekoration hervorgebracht. Die Darftellung der Pietà in den drei Relieffiguren des Hintergrundes ift aber auch hier etwas nüchtern und weichlich.

Ganz in Bronze ift nur eins der Werke Luca's ausgeführt, das er obenein nicht allein arbeitete: die Doppelthür der neuen Sakriftei des Domes (Taf. 214). Seit 1437 war fie Donatello in Auftrag gegeben, ohne daß er fie begonnen hatte; als diefer nun 1443 einem Rufe nach Padua zum Ausbau und zur Ausfchmückung der Tribuna im Santo gefolgt war, und als er dort fich rüftete, gleichzeitig die Errichtung eines großartigen Altars mit reichftem Bronzefchmuck und daneben noch die Herftellung eines bronzenen Reitermonuments des Condottiere Gattamelata in koloffalen Dimenfionen zu übernehmen, verzweifelte die Leitung des Domes daran, von ihrem bevorzugten Meifter die Thüren der beiden Sakrifteien je ausgeführt zu fehen. Sie übertrug daher die Anfertigung eines Modells zu einer der Thüren Donatello's langjährigem Mitarbeiter Michelozzo und auf Grund desfelben Ende Februar 1446 die Ausführung dem Michelozzo gemeinfam mit Luca und dem Unternehmer und Gießer Mafo di Bartolommeo. Schon nach zwei Jahren war der Rohguß der Vorderfeite vollendet, aber nun blieb die Arbeit bis 1461 liegen; damals führte ein Bruder des verftorbenen Mafo, Giovanni di Bartolommeo, in etwa zwei Jahren die Cifelierung und Zufammenftellung der einzelnen Teile der Vorderfeite aus; der Abfchluß des Ganzen, namentlich die Herftellung der (nur aus fchmucklofen Feldern beftehenden) Rückfeite, wurde 1465 an Luca allein übertragen, der 1467 die letzten beiden Compartimenti gegoffen hatte (wieder gemeinfam mit Michelozzo), aber erft 1476 die Reftzahlung auf die ganze Arbeit erhielt.

Nach diefen Dokumenten allein würde man fich fchwer Rechenfchaft geben über die Art der Ausführung der Thür und der Beteiligung der einzelnen Künftler, wenn nicht der Stil des Ganzen fo deutlich die Sprache des einen, des Luca della Robbia, redete, daß Vafari's Zufchreibung derfelben an ihn allein als durchaus gerechtfertigt erfcheint. Freilich ift das nüchterne, für die Wirkung der Reliefs fowohl wie der Köpfe in der Einrahmung derfelben wenig günftige architektonifche Gerüft und die Einteilung zweifellos die Erfindung von Michelozzo; vielleicht ging aber deffen Modell, daß im erften Kontrakte ausdrücklich

genannt wird, auch fchon fo weit, daß das Schema der Kompofition in den einzelnen Feldern angegeben war. Auf Koften des Cifeleurs haben wir, wenn auch die Arbeit gegenüber manchen Bronzebildwerken Donatello's und anderer Zeitgenoffen befonders vorfichtig und gut ausgeführt ift, eine gewiffe Trockenheit der Figuren zu fetzen; im übrigen ift aber das Ganze zweifellos ausfchließlich Luca's Arbeit. Sämtliche Reliefs haben den gleichen Charakter: fein abgewogene Kompofition und meifterhafte Verteilung der Figuren im Raum, Reichtum der Erfindung bei regelmäßiger Wiederholung derselben Anordnung, fchöne Geftalten und edle und dabei doch individuelle Köpfe (in den Reliefs fowohl wie in den Köpfen der Einrahmung), mannigfaltige Faltenmotive in der groß behandelten Gewandung, Natürlichkeit und Ungefuchtheit, die aber das Refultat feinfter Berechnung find; lauter charakteriftifche Eigenfchaften der Kunft des Luca della Robbia, während die großen, aber einförmigen und unperfönlichen Typen mit dem ftummen Ausdruck, die leeren Formen, die vollen, aber motivlofen Falten, fowie der Mangel an feinerem Kompofitionsfinn in Michelozzo's plaftifchen Arbeiten im ausgefprochenen Gegenfatz dazu ftehen.

Als Luca den Auftrag zu diefer Bronzethür erhielt, hatte er bereits drei Jahre früher ein großes Relief für die Lünette diefer Thür, oberhalb feiner dort fchon aufgeftellten Sängertribüne, angefertigt, die Auferftehung Chrifti (Taf. 210), lebensgroße Figuren in Halbrelief aus gebranntem und glafiertem Thon, die ganz weiß auf tiefblauem Grunde gehalten find. Gegenüber, oberhalb der Sängertribüne Donatello's, arbeitete er als Gegenstück auf einen Auftrag, den er im Oktober 1446 erhielt, die Himmelfahrt Chrifti (Taf. 211), in gleichem Material und gleicher Färbung. Luca führte hier die erften bisher urkundlich beglaubigten Arbeiten in bemaltem und glafiertem Thon aus, die feinen Namen vor allem berühmt gemacht haben und mit diefem verknüpft geblieben find: die «Robbia-Arbeiten», die in feiner Werkftatt von ihm felbft, wie vor allem von feinem Neffen und feinen Nepoten durch ein volles Jahrhundert zu Taufenden ausgeführt und über Florenz und ganz Toskana und vereinzelt im übrigen Italien verbreitet wurden, aber auch fonft in der ganzen chriftlichen Welt berühmt und gefucht waren. Daß diefe beiden Thürlünetten nicht Luca's erfte Arbeiten diefer Art gewefen fein können, geht fchon daraus hervor, daß fie uns die Technik bereits auf der Höhe zeigen, was ja auch bereits bei den in diefem Material gearbeiteten Teilen des Tabernakels in Peretola von 1442 der Fall ift.

Die große Beliebtheit diefer Arbeiten hatte vor allem zwei praktifche Gründe: ihre Billigkeit und ihre Wetterbeftändigkeit. Aus dem Kontrakt mit der Opera des Domes über die eben genannte Himmelfahrt Chrifti fehen wir, daß Luca diefelbe fehr rafch (in wenigen Monaten) abzuliefern verfprach und einen fehr mäßigen Preis dafür bedang. Die bemalten Thonreliefs, die man bis dahin, namentlich gerade in Florenz, als Notbehelf anfertigen ließ, wo die Gelder für edleres Material nicht ausreichten, hatten den Nachteil, daß fie, namentlich an der Außenfeite von Gebäuden, bald litten und allmählich zu Grunde gingen. Luca kam nun darauf, feinen Thonreliefs nach ihrer Bemalung die damals gerade

in Florenz durch den Auffchwung der Majolikafabrikation eingeführte und rafch vervollkommnete Zinnglafur zu geben und fie dann nochmals zu brennen, um fie fo wetterbeftändig zu machen. Es gelang ihm, mehrere Farben, namentlich folche, die auch bei der üblichen teilweifen Bemalung des Marmors angewandt wurden: Weiß, in Nachahmung des Marmors, Himmelblau für den Hintergrund, Grün, Gelb und Braun für den landfchaftlichen Vordergrund und daneben noch Violett und Lila, im Brande rein und fchön herzuftellen und eine gleichmäßige, fehr zarte Glafur zu erzielen, auf der fich die Vergoldung, wie fie bei Marmorbildwerken die Regel war, in Muftern auf dem Grunde, an den Gewändern und Heiligenfcheinen wie in den Einrahmungen anbringen ließ. Auf diefe Rahmen, die er in demfelben Material anfertigte und denen er eine fehr kräftige naturaliftifche Färbung gab, verwandte er die gleiche Sorgfalt wie auf die Kompofitionen: die Form der Guirlanden, die für Holzrahmen und zum Teil auch bei Marmor- und Bronzeeinrahmungen damals beliebt wurden, formte oder malte er als Blumen- oder Fruchtgewinde in einer Mannigfaltigkeit und mit einem Gefchmack, mit einer Schärfe der Naturbeobachtung und einer Feinheit der Stilifierung, die in keiner anderen Zeit erreicht worden ift. In diefen kräftig gefärbten Rahmen kommen feine meift nur zart getönten Reliefs erft zu ihrer vollen Wirkung. Der Gefchmack und die technifche Vollendung diefer ornamentalen Teile brachten ihm auch bedeutende Aufträge auf architektonifche Dekorationen, die kräftige Farbenwirkung zuließen: auf Friefe, Decken und Fußböden, die er nach dem, was uns davon erhalten ift, mit gleicher Meifterfchaft erfand und ausführte. Diefe außerordentlich prächtige Farbenwirkung war für Luca gewiß eine hervorragende künftlerifche Rückficht, feine Thätigkeit nach diefer Richtung befonders zu entfalten. Sie war aber nicht der einzige Grund: ebenfofehr hat dazu zweifellos der Vorzug mitbeftimmend gewirkt, die künftlerifche Arbeit unmittelbar und voll, zugleich aber auch rafch, wie im Modell, zum Ausdruck zu bringen, während im Marmor und in der Bronze diefe Frifche des Entwurfs durch die Ausführung (oft durch dritte, handwerksmässige Hände) mehr oder weniger beeinträchtigt wurde.

Um aus der außerordentlichen Zahl diefer «Robbia-Arbeiten» das mit Sicherheit auszufcheiden, was auf Luca felbft zurückzuführen ift, geben uns die beglaubigten Arbeiten in Marmor und Bronze, vor allem aber die nach Urkunden wie nach der Zeit der Entftehung und nach der Angabe des mit Andrea della Robbia noch bekannten und dadurch gut informierten Vafari beglaubigten Bildwerke diefer Art eine genügende Unterlage. Die beiden großen Reliefs über den Sakrifteithüren des Domes von 1443 und 1446 (letztere erft 1450 vollendet) find durch die fein abgewogenen, für Luca ungewöhnlich reichen Kompofitionen befonders wichtig; innerhalb der klaffifchen Ruhe, die er auch hier bewahrt, kommt doch eine feine innere Belebung zum Ausdruck, in der Auferftehung fogar ein realiftifches Streben nach ftarker Verkürzung und nach kräftigen Kriegergeftalten im Gegenfatz zu der verklärten Geftalt Chrifti. Die Himmelfahrt bietet ein befonderes Intereffe auch durch die Verwandtfchaft der Geftalten

mit den gleichzeitig entſtandenen Figuren und Köpfen an der Bronzethür, namentlich mit den Evangeliſten; freilich ſind ſie in dieſem mehr dekorativen Werke nicht ſo fein und individuell als an den Thürflügeln. Für den Dom hat Luca zwei Jahre nach dem Himmelfahrtsrelief noch ein paar andere Arbeiten in glaſiertem Thon angefertigt, die einzigen von ihm beglaubigten Freifiguren in dieſer Technik, für welche ihm 1451 die Summe von 90 Lire gezahlt wurde: zwei knieende leuchterhaltende Engel, die ſich jetzt in der alten Sakriſtei (Taf. 219) befinden. Sie ſind von hervorragender Schönheit in der ganzen Anordnung wie in der Bildung der edlen Jünglingsgeſtalten, in der geſchmackvollen Gewandung und im andächtigen Ausdruck der porträtartigen holden Köpfe.

Die Verbindung Luca's mit dem Unternehmer und Gießer Maſo di Bartolommeo, mit dem er die Bronzethür in Auftrag bekommen hatte, brachte den Künſtler bald darauf, im Jahre 1449, einen neuen Auftrag dieſer Art, die Ausführung der Lünette über dem Portal von S. Domenico in Urbino (Taf. 216), deſſen Faſſade Maſo (wohl nach Michelozzo's Entwurf) auszuführen hatte. Maria iſt mit dem nackten, vor ihr ſtehenden Kinde zwiſchen vier Heiligen des Dominikanerordens dargeſtellt, ſämtlich Geſtalten von tief religiöſer Empfindung bei individuellen feinen Zügen, Maria faſt von herber Größe, die Gewandung voll und reich.

Damit iſt die Zahl der urkundlich beglaubigten glaſierten Thonarbeiten Luca's, die uns erhalten ſind, ſchon erſchöpft. Durch Vaſari wird uns noch eine größere Zahl genannt, für deren Zurückführung auf Luca außer dem hier beſonders glaubhaften Zeugnis Vaſari's auch alle inneren Gründe ſprechen. Die Zeit ihrer Entſtehung, wie überhaupt der glaſierten Thonarbeiten Luca's, läßt ſich nur ungefähr angeben; nicht nur, weil die wenigen datierten Arbeiten, mit Ausnahme eines Wappens, aus der gleichen mittleren Zeit des Künſtlers ſtammen (zwiſchen 1443 und 1449): auch die Technik, wie die Mitarbeit von Luca's Neffen Andrea in den letzten Jahrzehnten erſchweren eine genauere Beſtimmung ihrer Entſtehung. Dafür die Verſchiedenheit der ſchönen Frucht- und Blumenrahmen als Wegweiſer anzunehmen, wie verſucht worden iſt, geht ebenſowenig an, weil nur wenige von ihnen datiert ſind und Luca immer neue Motive dafür findet.

Als Arbeiten des Luca ſind zunächſt zwei Thürlünetten geſichert, ähnlich der größeren in Urbino; beide Maria mit dem Kinde in Halbfigur zwiſchen zwei verehrenden Engeln darſtellend. In dem einen dieſer Hochreliefs, das ſich noch an Ort und Stelle über einer niedrigen Thür in der Via dell' Agnolo (Taf. 208) befindet, iſt das Chriſtkind, das, wie in Urbino, ein Spruchband mit der Inſchrift EGO SVM LVX MVNDI in der Hand hält, noch ganz bekleidet; die Engel, die Vaſen mit Lilien in den Händen halten, ſind ſchüchterne Jünglingsgeſtalten; die Gewandung und ſelbſt die Kompoſition haben noch nicht die Freiheit und die Sicherheit im Fluß der Linien, die Geſtalten noch nicht die Individualität und Mannigfaltigkeit wie in den Arbeiten im Dom und in Urbino. Wir gehen daher gewiß nicht fehl, wenn wir dieſes Werk früher, alſo vor das Jahr 1443, ſetzen. Die zweite Lünette, die Vaſari erwähnt, iſt vor einiger Zeit beim Abbruch des Mercato Vecchio von dem Kirchlein S. Pierino ins Bargello (Taf. 213) über-

tragen. Hier hält Maria das halb von ihrem Mantel bedeckte nackte Kind, das, wie in dem obengenannten Relief, eine fegnende Bewegung macht, in beiden Händen, während zu den Seiten zwei jugendliche Engel anbetend fchweben. Der fchöne Kopf der Maria hat einen träumerifchen Ausdruck, dem andächtigen Blick der beiden Engel verwandt. Auch hier ift die Gewandung noch nicht fo frei und groß in den Motiven wie in den Reliefs der Bronzethür und in den Thonreliefs über den Sakrifteien, fo daß wir die Entftehung diefer Arbeit wohl gleichfalls früher als jene fetzen müffen. Die flache Blumenguirlande ift faft die gleiche wie um die Lünette in Via dell' Agnolo; doch find die übereinftimmenden architektonifchen Ornamente, mit denen fie hier beiderfeits eingerahmt ift, in der Lünette des Bargello an der Innenfeite der Guirlande zufammengelegt. Sollte dies etwa bei einer Umftellung des Reliefs, wie es fie mehrmals hat durchmachen müffen, gefchehen fein? Die wenig glücklichen Verhältniffe und das Fehlen eines äußeren Randes fcheinen mir dies wahrfcheinlich zu machen. Waren fchon in der erften Lünette die Geftalten der Engel im Verhältnis etwas kleiner als die der Maria und des Kindes, fo fällt hier das verfchiedene Verhältnis fehr ftark in die Augen, da Mutter und Kind etwa doppelt fo groß find als die Engel. Bemerkenswert ift auch, daß in beiden Lünetten die Figuren auf Wolken oder richtiger aus ihnen herausfchwebend dargeftellt find.

Weiter nennt Vafari als Luca's Arbeiten die Decken von Michelozzo's Tabernakel des heiligen Kreuzes in S. Miniato und von der Grabkapelle des Kardinals Johann von Portugal ebenda (Taf. 236 und 237). Als Mitarbeiter für diefe und ähnliche Arbeiten bezeichnet er Agoftino und Ottaviano, die er für Luca's Brüder erklärt, während fie die Söhne eines Duccio find und mit Luca della Robbia wahrfcheinlich in gar keinem Zufammenhang geftanden haben. Der allein bekannte Agoftino war jung, im Verdacht, einen Diebftahl begangen zu haben, von Florenz geflohen und entfaltete bekanntlich eine reiche plaftifche Thätigkeit namentlich in Modena, Rimini und Perugia, die fehr verfchieden ift von Luca's Kunftweife und auch die Unkenntnis von deffen Glafur der gebrannten Thonreliefs bekundet. Der einzige bedeutende Gehilfe Luca's bei feinen fpäteren Arbeiten war fein 1435 geborener Neffe Andrea, den er in feinem Teftament feinen Schüler nennt und der bis zu Luca's Tode in feiner Werkftatt blieb und diefelbe fpäter fortfetzte. Für die Ausführung der rein architektonifch dekorierten Kaffettendecke in dem Sacellum des Michelozzo ift die Zeit der Entftehung mit Wahrfcheinlichkeit durch den 1448 an Michelozzo ertheilten Auftrag auf diefen zierlichen Marmorbau gegeben. Ebenfo ift die Entftehung der Decke der Grabkapelle des jung geftorbenen Erzbifchofs von Florenz, des Prinzen Johann von Portugal, durch den Auftrag des Baues diefer Kapelle und der Errichtung des Grabmals an Antonio Roffellino im Jahre 1461 und die Eröffnung derfelben 1466 ziemlich genau datiert. In Anordnung und Färbung ift diefe Decke ebenfo ausgezeichnet wie in den vier Geftalten der Kardinaltugenden in den Tondi der Ecken. In den holden Köpfen von klaffifcher Schönheit, dem flüffigen Faltenwurf der Gewänder, die den vollen jugendlichen Körper keufch einhüllen und

doch in feinen edlen Konturen und vornehmen Bewegungen verraten, hat hier Luca Geftalten gefchaffen, wie fie die Renaiffance nicht vollendeter, nicht reiner im Charakter der beften griechifchen Plaftik hervorgebracht hat. Der Meifter, der damals der Mitte der Sechzig nahe war, fteht hier noch im Höhepunkte feiner Kunft.[1])

Eine ähnliche, noch umfangreichere Arbeit erwuchs dem Künftler durch den Auftrag auf die Dekoration der Kuppel der Cappella Pazzi und der Vorhalle derfelben. Vafari bezeichnet hier allen Schmuck in glafiertem Thon innen und außen als das Werk des Luca. Auch hier wird man nach der Zeit der Entftehung, wie nach dem Stilcharakter feiner Beftimmung Recht geben. Freilich läßt fich an gewiffen Teilen fchon fremde Beihilfe, insbefondere feines Neffen Andrea, erkennen. Die kleine Wölbung der Vorhalle ift in ihrer faft rein ornamentalen Dekoration (das Pazzi-Wappen in der Mitte ift von einem kräftigen Fruchtkranz, die einzelnen runden Kaffetten find je von einem fchmalen flachen Lorbeerkranz umgeben) der Decke von Michelozzo's Sacellum in S. Miniato nahe verwandt und, wie diefe, wohl auch um die Mitte des Jahrhunderts entftanden. Die herrliche reichgewandete Geftalt über der Thür zur Kapelle: der auf Wolken vor einer farbigen Aureole thronende Gottvater mit dem Kreuz in der Rechten, darf fchon nach feiner Verbindung mit der Außenkuppel als gleichzeitig entftanden gelten. Im Inneren ift die große Decke mit den ohne die gewöhnliche glafierte Einrahmung in den Stein eingelaffenen Rundreliefs der auf Wolken fitzenden koloffalen Evangeliften (Taf. 204—207) gefchmückt, die, ihre Symbole zur Seite, in die Niederfchrift der Evangelien vertieft find, während an den Wänden die Reliefgeftalten der Apoftel (Taf. 239—242) in weniger als Lebensgröße angebracht find, gleichfalls im Rund und auf Wolken thronend. Zwifchen den Evangeliften und den Apofteln ift ein wefentlicher Abftand; nicht nur dadurch, daß jene in reichen, fehr kräftigen Farben dekoriert find, während diefe, wie alle bisher genannten Figuren des Luca, einfach weiß auf blauem Grunde ftehen und teilweife vergoldet find: ebenfo verfchieden find diefe Reliefs im Charakter der Figuren. Während die Apoftel einfache Geftalten von gefälligen, aber wenig bedeutenden Formen mit reichem, aber etwas unruhigem Faltenwurf find, zeigen die Evangeliftenreliefs Geftalten von mächtiger Bildung, großer und einfacher Behandlung der Gewandung, ergreifendem Ernst im Ausdruck der großartigen, beinahe herben Köpfe. Luca's Entwickelung war, feiner Natur entfprechend, vom Naturaliftifchen, Erhabenen zu allgemeinerer Schönheit und zum Anmutigen. Die Evangeliften haben in ihrer noch an die Gotik erinnernden halb typifchen Bildung und herben Größe, in ihrer Einfachheit und

*) Von den beiden Geftalten der Gerechtigkeit und der Mäßigung in glafiertem Thon im Mufée de Cluny zu Paris, Hochreliefs in Rund von ganz ähnlicher Kompofition wie die entfprechenden Figuren in S. Miniato, ift erftere eine etwas fchwächliche Nachbildung aus Luca's Werkftatt, während die Mäßigung in ihrer individuellen Bildung, namentlich des Kopfes, eher mit Anlehnung an einen Künftler in der Art des A. Pollajuolo entftanden ift.

geringen Abweichung voneinander, in der Symmetrie der Anordnung und Gegenüberstellung wie in der ftrengen Stilifierung ihrer Symbole noch so viel von dem großen Stil der erften Zeit der Renaiffance, wie fie in Donatello's fitzendem Johannes im Dom und im Matthäus Ghiberti's an Orfanmichele die bezeichnendften und großartigften Werke fchafft, daß es begreiflich ift, wenn ein fo feiner Kenner wie K. E. von Liphart ihren Entwurf auf den Erbauer der Cappella Pazzi, auf Brunellefchi, zurückführte. Nur als frühe Arbeiten Luca's find diefelben verftändlich; freilich nicht als Jugendarbeiten, denn folche kennen wir nicht von ihm, aber doch als Werke der dreißiger Jahre, die neben den Reliefs der Cantoria entftanden. Auch der Bau der Kapelle, die Brunellefchi 1429 oder 1430 begann und naturgemäß zunächft rafch bis zur Einwölbung geführt haben muß, war um die Mitte der dreißiger Jahre fchon fo weit, daß mit dem Schmuck derfelben, der Ausftattung des Baues, begonnen werden konnte; im Anfange des Jahres 1443 konnte Andrea Pazzi Papst Eugen IV. schon in einem Zimmer, das über der Kapelle lag, bewirten. Die zwölf Apoftel an den Wänden find dagegen ganz augenfällig fpäte Arbeiten, die zwar Luca noch in Auftrag erhalten und wohl auch skizziert haben wird, deren Ausführung aber die Hand feines Neffen Andrea in den gefälligen, aber etwas fchwächlichen Geftalten, den mannigfachen und anfprechenden, aber etwas äußerlichen Köpfen, der faft kleinlichen Behandlung von Haar und Bart, den reichen, aber unruhigeren Falten und der oberflächlichen Durchbildung der Extremitäten deutlich verrät. Genau fo erfcheint uns Andrea in feinen zahlreichen beglaubigten Arbeiten feiner früheren und mittleren Zeit. Wir haben diefe von Andrea in der Werkftatt Luca's gearbeiteten Apoftelreliefs in die fiebziger Jahre zu fetzen; daß fie noch vor 1478 vollendet wurden, macht die Verbannung der Familie Pazzi infolge ihrer Verfchwörung in diefem Jahre zweifellos. Auch die reiche Farbigkeit der Evangeliften ift ein Beweis nicht für ihre fpäte, fondern für ihre frühe Entftehung. Denn wie die Florentiner Plaftik überhaupt, fo wird auch Luca mit der Zeit weniger farbig, und fein Werkftattsgenoffe und Nachfolger Andrea zeigt fogar regelmäßig ganz weiße Figuren; bei Giovanni aber kann man nicht von Farbigkeit, fondern nur von Buntheit fprechen.

Etwa gleichzeitig mit diefen Aposteln wird in der Werkftatt des Luca die Dekoration der Decke einer Kapelle in S. Giobbe zu Venedig (Taf. 238) entftanden fein. Da der innere Ausbau der Kirche erft 1471 in Angriff genommen, dann aber auch rafch fertiggeftellt wurde, fo kann diefe Decke kaum früher als etwa 1475 entftanden fein. Die Ausführung mußte alfo deshalb fchon wefentlich den Gehilfen des damals 75jährigen Greifes überlaffen fein; die Nüchternheit in der Kompofition der Evangeliftengeftalten, die in runden Reliefs um Gottvater gruppiert find, wie der Mangel an Feinheit in der Durchbildung beweifen, daß Luca felbft weder die Erfindung noch die Ausführung gebührt, wenn auch in den Geftalten wie in den Symbolen und in der ganzen Anordnung der Dekoration Luca's Decke von den Gehilfen der Werkftatt ziemlich treu zum Vorbilde genommen wurde.

Vaſari nennt als Werke des Luca della Robbia noch einige andere dekorative Arbeiten: die Wappen der Gilden über den Statuen an Orſanmichele und das Arbeitszimmer des Piero de' Medici im Palazzo Medici. Erſtere müſſen ſchon nach der Zeit ihrer Entſtehung dem Luca gehören. Das Wappen der Zunft der Ärzte, eine Madonna im Blumengarten unter einem Tabernakel (Taf. 212), gehört nicht zu den beſten Arbeiten Luca's. Die Art, wie das Tabernakel in das Rund geſtellt iſt und wie der ornamentierte Bogen direkt auf den zierlichen Säulen ſteht, wirkt architektoniſch unglücklich; Maria hat faſt etwas Herbes im Ausdruck und läßt doch die gewohnte Größe der Auffaſſung vermiſſen; auch ſind die Verhältniſſe in der Figur nicht glücklich, und das nackte, wenig ausdrucksvolle Kind iſt durch die verzwickte Drehung nicht vorteilhaft, während die Gewandung groß und geſchmackvoll gehalten iſt. Danach ſcheint mir die Entſtehung noch ziemlich früh, etwa um das Jahr 1440, zu fallen. Das Wappen der Zunft der Kaufleute über Verrocchio's Gruppe des Chriſtus und Thomas läßt ſich genau datieren: die Parte guelfa, die 1459 den Platz den Kaufleuten hatte abtreten müſſen, gab das ſchöne Wappen im Jahre 1462 in Beſtellung. Durch ſeine Form und durch die Art, wie die Früchte und Blumen in dem flach modellierten Kranz zuſammengebunden ſind, zeigt es nahe Verwandtſchaft mit den Fruchtvaſen um die Evangeliſten in S. Giobbe zu Venedig und mit dem Wappen Serriſtori, das wir gleich kennen lernen werden, alſo mit ſpäten Werken von Luca und aus ſeiner Werkſtatt. Das dritte von Vaſari namhaft gemachte Wappen, das der Steinmetzenzunft an der Nordſeite von Orſanmichele, iſt ſehr eigenartig, da es nur aus gemalten und hinterher glaſierten Thonplatten zuſammengeſetzt iſt. Luca's Geſchmack in der Anordnung wie in der Erfindung der Ornamente und ſein feiner maleriſcher Sinn kommen hier gleich ſtark zur Geltung. Die in derſelben Weiſe behandelte Baſis des Tabernakels von Peretola iſt in der Färbung ſehr verwandt. Dabei tragen die Blumen und Blätter noch einen ähnlichen Stil wie in Donatello's früherer und mittlerer Zeit, namentlich im Hintergrunde des Verkündigungsreliefs von S. Croce. Danach haben wir dieſes Wappen gewiß vor die Mitte des Jahrhunderts, wohl um das Jahr 1440 oder bald nachher, zu ſetzen.

In den Einrahmungen werden wir dieſer Art der rein gemalten Dekoration bei Luca noch häufiger begegnen; daß Luca auch Bilder in derſelben Weiſe herſtellte, dafür ſind uns noch ein paar Beiſpiele erhalten. Im Museo dell'Opera befindet ſich eine kleine Thürlünette, in der nicht nur die Einrahmung durch einen Fruchtkranz, ſondern auch die Hauptdarſtellung, die Halbfigur von Gottvater zwiſchen zwei Engeln, in derſelben Weiſe auf flachen Thontafeln nur gemalt und dann glaſiert iſt. Die etwas unförmigen Geſtalten, namentlich die Engel mit ihren eigentümlichen Typen, den plumpen Bewegungen und dem dichten, ungeordneten, flachsblonden Haar haben mit den plaſtiſchen Figuren Luca's wenig Verwandtſchaft; ſie zeigen vielmehr den Charakter naturaliſtiſcher Maler aus der Mitte des Jahrhunderts, wie Aleſſo Baldovinetti. Wenn Luca, aus Mangel an Übung im Malen, hier ſo wenig ſeinen eigenen Charakter bei-

behalten hätte, ſo müßte dieſer Verſuch nicht in die letzten Jahre des Meiſters, ſondern in ſeine frühere Zeit, jedenfalls vor die Mitte des Jahrhunderts geſetzt werden. Es giebt aber noch andere Beiſpiele ſolcher «Gemälde» aus Luca's Zeit und Werkſtatt, nämlich die im South Kenſington-Muſeum aufbewahrten blau in blau gemalten glaſierten Thontafeln in Medaillonform, in denen die Monate durch je einen Landmann bei der zeitgemäßen ländlichen Arbeit dargeſtellt ſind. Hier gelten ſie, wie in der Sammlung Gigli-Campana, mit der ſie erworben wurden, als Teile der Dekoration des Arbeitszimmers von Piero de' Medici, die Vaſari als Luca's Arbeit aufführt. Daß Vaſari hier in dem Auftraggeber ſich geirrt hat, und daß nicht erſt Piero, ſondern ſchon Coſimo das Zimmer von Luca in ſeiner eigentümlichen Technik ausführen ließ, geht aus der beſtimmten Angabe von Luca's wenig jüngerem Landsmanne Filarete im «Trattato» hervor. Dieſe Medaillons in London haben nun zweifellos zum Dekor eines kleinen Wohnzimmers gedient; ſie können auch nur aus der Zeit und daher nur aus der Werkſtatt des Luca hervorgegangen ſein, wie Technik und Koſtüme beweiſen. Die Figuren (und ſolche macht gerade Filarete an den Wänden namhaft) haben in ihrer feinen Stiliſierung, in der geſchmackvollen Anordnung, den kräftigen Formen und dem ſchönen Faltenwurf den Charakter ähnlicher Geſtalten des Luca, wie wir ſie z. B. in ſeinen unfertigen Marmorreliefs im Bargello ſehen. Die Entſtehung dieser Tondi lässt ſich danach wie nach dem Charakter der Schrift und nach ähnlichen Figuren auf den Gemälden dieſer Zeit, namentlich bei Peſellino, mit Sicherheit um die Mitte des Quattrocento ſetzen. In dieſer Zeit ſchmückte aber Luca gerade das «istudietto» des alten Coſimo.

Dieſen Arbeiten, die Vaſari namhaft macht, laſſen ſich noch verſchiedene ähnliche, zum Teil hervorragende glaſierte Thonarbeiten ſchon nach der Zeit der Entſtehung der Werkſtatt des Luca zuſchreiben, und zwar nach ihrem Charakter und ihrer Bedeutung dem Luca ſelbſt. Zunächſt das wohl nur zufällig von Vaſari nicht erwähnte Wappen der Seidenweberzunft an Orſanmichele (Taf. 233): ein Medaillon mit zwei Engeln, die eine Thür zwiſchen ſich halten, eingerahmt von einem beſonders geſchmackvoll angeordneten Fruchtkranze. Die beiden nackten, auf Wolken ſtehenden Bürſchchen mit ihrem dichten Lockenhaar um die anmutigen Geſichter ſind ein paar prächtige, holdſelige Geſtalten, den Bambini Andreas an der Faſſade der Innocenti verwandt, aber noch feiner belebt und friſcher als dieſe. Auch ſpricht die Glaſur wie die Behandlung des Fruchtkranzes dafür, daß ſie ſchon vor der Zeit Andrea's, wohl bald nach der Mitte des Jahrhunderts, entſtanden ſind.

In Luca's Zeit gehören auch die beiden vor kurzem an den Marcheſe Serriſtori verkauften Wappen im alten Palazzo Pazzi-Quarateſi, der dem Brunelleſchi zugeſchrieben wird. Der Palaſt wurde erſt 1445, ein Jahr vor Brunelleſchi's Tode, begonnen, ſo daß er höchſtens nach deſſen Plänen ausgeführt ſein könnte. Da die Ausführung des Hofes und der anliegenden Räume, in denen die Wappen ſich befinden, erſt in die sechziger Jahre fällt (1462—1470), ſo können dieſe beiden Wappen, welche die Decken der früher offenen Halle

zur Seite des Hofes fchmückten: das Wappen der Pazzi und das der Serriftori (vermutlich, weil damals eine Serriftori die Gattin des Befitzers war), erft um diefe Zeit entftanden fein. Jedenfalls entftanden fie vor 1478, da damals der Palaft infolge der Verfchwörung der Pazzi von den Medici konfisziert, das Wappenfeld verftümmelt und in roher Weife mit den Palle der Mediceer verfehen wurde. In der Form, wie das Wappen über einer Art Mufchel mit ftarken Rippen angebracht ift, und in der Bildung des Kranzes ftehen fie dem 1462 bei Luca beftellten Wappen der Kaufleute an Orfanmichele ganz nahe und find im Gefchmack der Anordnung, in Feinheit der Modellierung der Früchte, Kraft und Schönheit der Farbenwirkung mindeftens gleichwertig. Das umfangreichfte und fchönfte Wappen, das uns von Luca noch erhalten ift, wurde gleichfalls für die Familie Pazzi angefertigt; aus ihrer Villa vor Florenz ift es mit der Sammlung Gigli-Campana in das South Kenfington-Mufeum gekommen. Es ift das Wappen des Königs René von Anjou, der zu den Pazzi in näherer Beziehung ftand, mit Emblemen und den Initialen des Königs und feiner 1453 verftorbenen Gattin Ifabella. Bald nach 1452 war Jacopo de' Pazzi Ritter des 1448 von René wieder aufgenommenen Ordens der «Luna» geworden, und 1453 trat René in ein Bündnis mit Florenz; um diefe Zeit der lebhaften Beziehungen, und zwar fehr wahrfcheinlich noch vor dem Tode der darauf erwähnten Ifabella, wurde das Wappen durch Luca ausgeführt.

Erft in neuerer Zeit ift auf ein paar hervorragende Werke des Luca hingewiefen worden, die fich in der Nähe von Florenz, in der Kirche zu Impruneta (Taf. 234) befinden. Die beiden großen Marmorbaldachine Michelozzo's rechts und links vor dem Chor, auf vier Säulen ruhend, von denen die hinteren an die Wand anlehnen, wurden von ihm feinem Freunde Luca, mit dem wir ihn wiederholt und lange zufammenarbeiten fehen, zum Dekor übergeben. Für das eine hat Luca das Tabernakel, für das zweite die Figuren zur Seite von Michelozzo's Marmortabernakel gearbeitet, aber nur eins hat feinen ornamentalen Schmuck von ihm erhalten. Leider kennen wir die Gefchichte diefer wichtigen Monumente nicht, fo daß wir für die Beftimmung der Meifter wie der Zeit der Entftehung nur auf ftilkritifche Vergleiche angewiefen find. Daß Michelozzo der Architekt der beiden Baldachine fein müffe und daß auch der Marmoraltar des Madonnentabernakels wohl nur nach feinem Entwurf gearbeitet fein könne, ift faft von allen Seiten fofort erkannt worden; die beglaubigten Arbeiten laffen keinen Zweifel darüber. Luca's Arbeiten find die Relieffiguren von Paulus und Markus zu Seiten des Marmoraltars der Madonna von Michelozzo, dann der als Gegenftück dienende, ganz in gemaltem und glafiertem Thon ausgeführte Altar des heiligen Kreuzes mit den Relieffiguren von Johannes dem Täufer und Ambrofius zur Seite und einer Bafis mit Engeln, die von beiden Seiten auf die Thür des Ciboriums zufchweben, endlich das oval abfchließende Hochrelief der Beweinung unter dem Kreuz, fowie die Dekoration des Baldachins über dem Madonnenaltar. Die Figuren find fämtlich weiß auf blauem Grund, dagegen find die architektonifchen Teile, die plaftifchen wie die bloß gemalten, von

reicher und kräftiger Färbung. Wenn man allein nach formalen Übereinftimmungen gehen wollte, fo müßte man diefe Arbeiten etwa gleichzeitig mit dem Tabernakel in Peretola von 1442 setzen; denn das Tabernakel des heiligen Kreuzes ftimmt im Aufbau und in den Details faft genau mit jenem überein. Doch ift es zarter in den Verhältniffen, ganz aus Thon und in der Bemalung (auch im Dekor der Pilafter) fehr fein im Stil der Majolikadekoration gehalten. Die Figuren der Heiligen gehen in der ftärkeren Detailausführung, namentlich der Köpfe, über die Apoftel der Himmelfahrt im Dom von 1446 hinaus und nähern fich fchon den Apofteln in der Pazzi-Kapelle. Wir haben diefe Arbeiten danach wie nach anderen Merkmalen wohl fchon um das Jahr 1460 zu fetzen. Dafür fpricht vielleicht auch der Umftand, daß die Architektur nicht ganz vollendet wurde, was fich aus Michelozzo's Abreife von Florenz erklären ließe.

In der Beweinung unter dem Kreuz, die jetzt leider an ungünftiger Stelle und in barockem Rahmen fich befindet, ift in den klagenden Geftalten von Maria und Johannes, wie in den lautjammernden Engeln, die zur Seite des Kreuzes fchweben, ein dramatifcher Ton angefchlagen, wie er fonft in Luca's bekannten Werken nicht vorkommt. In den beiden unteren Geftalten, namentlich im Johannes, hat der Schmerzensausdruck und die Bewegung etwas Starres und zugleich Theatralifches, in den Engeln ift fie urfprünglich und überzeugend, und die Chriftusfigur ift von einem Ernft, von einer Schönheit der Form und einer Feinheit der Durchbildung, die kaum ihresgleichen hat in der Kunft des Quattrocento. Überhaupt ift in diefer Kompofition der Schönheitsfinn, der Fluß der Linien, die Größe in Haltung und Gewandung, die Sauberkeit der Durchführung in der Färbung und im Email von einem wunderbaren Zufammenklang, wie ihn felbft Luca nur felten wieder erreicht hat. Das Gleiche gilt von den fchwebenden Engeln in der Bafis des Kreuzesaltars. In der Symmetrie und im Fluß der Anordnung, im andächtigen Nahen zu dem Allerheiligften, das in der Bewegung und im Ausdruck je nach der Entfernung in feinfter Weife verfchieden ausgedrückt ift, im Eindruck des Schwebens, in der Schönheit der individuellen Köpfe und Geftalten diefer jugendlichen Erfcheinungen, im Gefchmack der Faltengebung, in der Vollendung der Modellierung fteht diefes Relief wohl am höchften unter allen Arbeiten Luca's, ja unter allen Werken der Renaiffance. Beim Vergleich mit dem Kreuzigungsrelief erkennt man, daß Luca's Begabung nicht eine dramatifche, fondern eine lyrifche war.

Die dekorativen Arbeiten Luca's in der Collegiata der Impruneta follten fich auch auf die Wölbung und den Schmuck der beiden Baldachine Michelozzo's erftrecken. Ausgeführt ift diefer nur an dem Baldachin über dem Madonnenaltar; die Stuckreliefs mit Putten, die jetzt am Fries des anderen Baldachins in den Vertiefungen angebracht find, welche die glafierten Fruchtgewinde Luca's aufnehmen follten, find rohe Arbeiten des XVII. Jahrhunderts. An dem vollendeten Baldachin enthält der Plafond fehr fchön gebildete Rofetten mit Pinienäpfeln in den Ecken, als Andeutung der urfprünglichen Lage der Kirche, der der Ort feinen Namen — Impruneta aus «in Pineta» umgelautet — verdankt. In das

reich und fein durchgebildete Gebälk Michelozzo's find ringsum als Fries kräftig farbige, fehr gefchmackvolle Fruchtfchnüre eingelaffen, ähnlich denen um das Pazzi-Wappen im Palazzo Quaratefi. Von befonderem Intereffe find zwei Madonnenreliefs, die Halbfigur der Maria mit dem Kinde im Arm, die (eigentümlicherweife ganz willkürlich) in den Fries nahe bei einander an der Seite nach dem Baldachin über dem Kreuzesaltar zu eingelaffen find; fie find bis auf geringe Abweichungen übereinftimmend. Maria hält mit beiden Armen das fich an fie fchmiegende bekleidete Kind und neigt leife den Kopf darüber; beide wie traumverloren im feligen Gefühl der Vereinigung, ein köftliches Bild des Mutterglücks. Als die einzige beglaubigte Kompofition der Maria mit dem Kinde, neben der Madonna in ganzer Figur an Orfanmichele, ift diefe Kompofition zur Beftimmung der zahlreichen unbeglaubigten Madonnendarftellungen befonders wertvoll. Von derfelben kommen Nachbildungen vor, glafiert wie in Stuck und Carta pefta; eine darunter im Befitz des Berliner Mufeums (Taf. 221 *a*).

In den bisher zufammengeftellten Arbeiten find die Werke des Luca della Robbia, soweit fie fich ihm durch Urkunden oder nach der Zeit ihrer Entftehung und durch gewichtige alte Zeugniffe zufchreiben laffen, erfchöpft. Die große Mehrzahl der kleineren Arbeiten, die nur nach der Verwandtfchaft mit den genannten Werken des Meifters und durch ihre Abweichung von den Werken feiner Nachfolger, namentlich feines Neffen, Schülers und Gehilfen Andrea della Robbia, beftimmt werden können, find Madonnenreliefs in der Art der beiden am Fries des Baldachins in Impruneta. Eine Reihe derfelben befindet fich heute noch in Italien, einzelne noch an Ort und Stelle, die meiften im Bargello. Diefe Arbeiten kann ich kurz erwähnen, da fie jetzt faft einftimmig für Werke des Luca erklärt werden. Doch vorher ein paar Worte über die Verfchiedenheiten zwifchen den Madonnen des Luca und denen des Andrea. Maria hat bei Luca die ebenmäßige Schönheit und Grazie feiner Geftalten in befonders hohem Maße. Regelmäßig von einer individuellen Frauen- oder Jungfrauengeftalt ausgehend, weiß er ihr doch einen beftimmten hoheitsvollen Typus zu geben; daher wird auch das Verhältnis zum Kind, fo zärtlich, fo allgemein menfchlich und mannigfach es ift, doch nie zum reinen Genremotiv. Die Kopfform ift ein volles Oval, die Züge find von regelmäßiger Schönheit, voll Anmut und Innigkeit des Ausdrucks; die Haare find leicht wellig und aus dem Geficht geftrichen, nicht felten mit einem Stirnband befeftigt. Befonders fchön find die Hände mit den fchlanken Fingern. Die Falten von Kleid und Mantel, der vielfach über den Kopf gezogen ift, find groß und einfach, aber ftets von der Bewegung bedingt. Das Chriftkind, ein fchönes Kind im zweiten Jahre, ift von feinen Proportionen, kräftig, aber nicht zu voll und ohne Überladung mit Detail, von großem Liebreiz und kindlicher Innigkeit im Ausdruk, in größeren Kompofitionen regelmäßig fegnend zur Gemeinde gewandt, in den kleineren Madonnenreliefs in mannigfachfter Weife fich zärtlich zur Mutter wendend oder fich an fie anfchmiegend. Andrea's Geftalten kommen unmittelbar von feinem Meifter her;

er wiederholt fie auf feine Weife, unter feiner Hand werden fie einförmiger und typifcher. In feinen Madonnen ift Maria, regelmäßig fitzend, von hübfcher, jugendlicher Bildung und anmutigen Zügen; der Mantel ift nach Frauenart über den Kopf gezogen und vorn halb offen, um das gegürtete Kleid zu zeigen; die Falten find weniger groß gehalten und gehen mehr in kleine Details; das Kind ift faft immer nackt, fetter als bei Luca, mit großem Kopf und auffallend kurzen Beinen und hat, wenn es fteht, die eine Hüfte weit herausgeftemmt. Die Kompofition ift faft immer eine genrehafte, aber trotzdem weniger fein der Natur abgelaufcht und weit weniger mannigfach als bei Luca. Ift die Verteilung im Raume fchon ohne die geniale Erfindung feines Lehrers, fo geht ihm in der Einrahmung der architektonifche Sinn ganz ab und fehlt ihm das feinere Verftändnis felbft in der Nachahmung der Motive Luca's, deffen malerifchen Sinn er ebenfowenig geerbt hatte. Beide Künftler geben zwar in ihren Madonnen die Figuren regelmäßig weiß auf blauem Grund; aber Luca belebt den Grund und die meift einfache gemalte Einrahmung mehrfach durch gefchmackvolle Mufter in mehreren Farben, fowie durch Vergoldung, die er auch auf die Säume der Kleider und die Haare ausdehnt, die meift aber nur noch teilweife erhalten ift. In der Vergoldung folgt ihm Andrea in feinen meiften, jedenfalls in feinen früheren Madonnen. In der emailartigen Glafur und der fchönen Färbung kommt Andrea auch nur in feiner früheren Zeit dem Luca noch nahe. Gewiffe Verfchiedenheiten in der Färbung der Augen und Augenbrauen, wie man fie neuerdings aufgeftellt hat, laffen fich, glaube ich, nicht aufrecht erhalten, da nach meiner Beobachtung Luca feinen Geftalten bald blaue, bald braune Augen giebt und Andrea wenigftens in früheren Arbeiten darin Luca's Vorbild treu nachahmt. Eine eigentümliche Verfchiedenheit beider Künftler ift dagegen die Vorliebe Luca's, das Kind, der Natur entfprechend, links von der Mutter zu ftellen, während Andrea es rechts hinftellt. Dies ift den Künftlern fo zur Gewohnheit geworden, daß unter ihren mehr als hundert Madonnenkompofitionen fich nur wenige Ausnahmen davon finden; felbft bei der Anbetung des Kindes fehen wir regelmäßig die gleiche Stellung.

Unter Luca's Einzeldarftellungen der Maria mit dem Kinde, die noch in Italien erhalten find, ift wohl die frühefte die Madonna im Hofpital der Innocenti (Taf. 215*a*): eine Halbfigur mit dem nackten Kind im Arm, das — wie häufig bei Luca — ein Schriftband mit dem Spruch: EGO SVM LUX MUNDI vor fich hält; Haltung und Ausdruck noch etwas gebunden, das Kind in der Bewegung und Bildung dem Kind in der Madonna an Orfanmichele verwandt; intereffant durch die erhaltene, befcheiden angebrachte Vergoldung; jedenfalls vor 1450 und wohl fchon Anfang der vierziger Jahre entftanden. Luca's Hauptwerke diefer Art befinden fich jetzt im Bargello, wo fie meift um die Madonnenlünette von S. Pierino angeordnet find. Ein herrliches Werk ift die Madonna im Rofenhag (Taf. 224*a*), mäßiges Hochrelief mit ganzen Figuren. Maria hat das nackte Kind im Arm, das fich umwendet, um eine Rofe zu pflücken, während es in der Rechten einen Apfel hoch hält. Geftalten wie Gewandung hat felbft

Luca felten fo groß, fo edel und fchlicht erfunden; auch die tadellofe Erhaltung des fchönen Emails und der zarten Farben trägt zu der Wirkung diefes ftattlichen Reliefs nicht wenig bei. Nach dem Vergleich mit den datierten Arbeiten ift diefe trotz des genreartigen Motivs ernfte und vornehme Kompofition wohl nicht vor 1450 entftanden, aber auch nicht viel fpäter. Dasfelbe gilt von der köftlichen Madonna mit dem Apfel (Taf. 222*a*), einer Kompofition in Hochrelief, in der Maria das nackte, mit beiden Händchen einen Apfel haltende Kind, das fich erftaunt umwendet, auf dem linken Arme trägt. In einer dritten Kompofition, worin Maria das neben ihr ftehende bekleidete Kind, das den Arm um ihren Hals legt, mit beiden Händen an fich drückt, find die Köpfe individueller, ift der Ausdruck heiterer, die Faltengebung detaillierter, wonach wir das Relief, wie die fehr verwandten beiden Madonnen in Impruneta, wohl fchon einer vorgefchritteneren Zeit, etwa dem Jahre 1460, zufchreiben dürfen. Von diefer Kompofition giebt es, gerade wie von der in Impruneta, zwei Exemplare, die nur geringe Abweichungen (namentlich im Kopfe des Kindes) zeigen; die eine im Bargello, die andere im Berliner Mufeum (Taf. 223*b*).

Das Bargello befitzt ein Tondo, in einen fpäteren, nicht paffenden Blumenkranz eingelaffen: Maria, in Halbfigur, das nackte Kind neben fich haltend, fchwebt aus Wolken empor, von zwei Engeln verehrt (Taf. 220*b*). Daß Maria aus Wolken fich erhebt und daß die Engel nur die halbe Größe der heiligen Figuren haben, find Eigenfchaften, die wir faft nur bei Luca finden, deffen Typen und Gewandgebung auch fämtliche Geftalten haben, während fie an Andrea gar nicht erinnern. Daß fich ein Rahmen mit einem für Luca viel zu geringen Blumenkranz darum befindet, kann nicht als Einwand gegen deffen Autorfchaft angeführt werden, da der Rahmen zu groß ift, alfo urfprünglich nicht zugehörig war. Selbft die Annahme, daß hier, wie nicht felten, die fpätere Schulwiederholung eines nicht mehr vorhandenen Originals vorläge, ift nach den Beifpielen, die uns in den beiden Madonnen von Impruneta vorliegen, keineswegs notwendig. Auch folche gleichzeitige Wiederholungen werden in der Regel von einem Gehilfen angelegt und nur vom Meifter vollendet fein. Diefem Tondo der Madonna mit den anbetenden Engeln ift ein kleines Rund mit Maria, die das bekleidete Kind auf dem linken Arm an fich fchmiegt, nahe verwandt. Weder Mutter noch Kind find hier in Beziehung gefetzt zum andächtigen Befchauer, fondern in trauter Umarmung fchauen fie einander felig in die Augen. Anordnung, Gefichter, Behandlung der Haare wie der Gewandung, die Zeichnung der fchönen Hände und ihre Art zu greifen find ganz charakteriftifch für Luca. Danach, wie nach der reicheren Fältelung der Gewandung, wird die Kompofition fchon nach dem Jahre 1450 entftanden fein. Die Darftellung muß fich großer Beliebtheit erfreut haben, da fie verhältnismäßig oft in Stuck- und felbft in Steinnachbildungen vorkommt. Nur *ein* Exemplar in glafiertem Thon ift mir bekannt, nach der etwas flüchtigen Ausführung wohl eine Werkftattswiederholung; fie war bis vor kurzem bei einem Antiquar in Florenz (Taf. 221*b*). In Stein nachgebildet findet fich diefe Madonna im Fries einer Thür des Hofpitals von S. Maria

Nuova, die den Charakter des Michelozzo zeigt und ficher nicht nach 1460 entftanden ift. Schon dadurch erweift fich die Kompofition als ein zweifellofes Werk von Luca. Die kleine Sammlung diefes Hofpitals enthält, in einem alten Holzrahmen im Charakter der Tabernakel des Luca, ein ebenfalls wenig umfangreiches Madonnenrelief der Maria ganz von vorn, das bekleidete Kind im linken Arme, das, mit den Fingern ihrer rechten Hand fpielend, gleichfalls zum Befchauer blickt (Taf. 220*a*). Typen, Gewandung und Modellierung weifen auf Luca, für den auch, neben dem Rahmen, die reiche, ungewöhnlich gut erhaltene Vergoldung, namentlich das altertümliche Mufter des Grundes, charakteriftifch find. Die gerade Haltung, die mehr typifche Bildung und der Ernft im Blick der Mutter wie des Kindes laffen auf ein früheres Werk, um 1440, fchließen.

Das Bargello befitzt unter verfchiedenen Anbetungen des Kindes eine (Taf. 230*a*), die in der fchlichten und doch fehr gefchickten Kompofition, in den Farben und im Email, in den fchönen Geftalten der Maria und des Kindes, das, nach der Mutter verlangend, vor ihr auf grünem Rafen liegt, und in den drei fingenden und anbetenden Engeln darüber, ebenfo ftark wie in der Behandlung und Bemalung der Wolken den Charakter des Luca ausfpricht. Auch die gotifche Infchrift «Gloria in excelsis» auf dem Notenblatt, das der mittlere fingende Engel, ein Bürfchchen wie aus den Marmorreliefs der Cantoria herausgefchnitten, mit beiden Händen ausbreitet, fehlt hier nicht.

Aus dem Befitz eines Nachkommen der Robbias, des Marchefe Viviani della Robbia, ift erft in den fiebziger Jahren ein größeres Madonnenrelief, das gleichfalls mit Wahrfcheinlichkeit auf Luca zurückzuführen ift, in die Sammlung Demidoff zu S. Donato und von dort ins Ausland gekommen (Taf. 243*a*). Maria in halber Figur, wieder aus Wolken fich erhebend, blickt auf das ftehende nackte Kind mit einem Apfel in der Linken, das fie neben fich hält. Die Formengebung ift noch befonders herb und bis ins einzelne fleißig durchgeführt, ähnlich wie in der Madonna von Orfanmichele, mit der diefe Arbeit wohl gleichzeitig, etwa in den Anfang der vierziger Jahre, zu fetzen ift. Abweichend ift dagegen die gleichfalls noch ziemlich frühe Madonna in der Unterkirche von S. Gaetano (Taf. 243*b*), die auch mit den Madonnen Andrea's nicht recht übereinftimmt.

Außerhalb Italiens laffen fich faft ein Dutzend Madonnenreliefs in glafiertem Thon auf Luca della Robbia zurückführen, und faft ebenfo viele find noch in bemaltem Thon oder als Stucknachbildungen nachzuweifen. Unter diefen ift ein Stuckrelief der Madonna auf Wolken zwifchen zwei anbetenden Engeln, die als Gefchenk mit den reichen Kunftfchätzen des kürzlich verftorbenen hochverdienten englifchen Forfchers Drury C. Fortnum in das Afhmolean-Mufeum zu Oxford gekommen ift, durch feine Datierung merkwürdig und für die Kenntnis der früheren Entwickelung des Künftlers befonders wertvoll (Taf. 191). Diefes runde Relief trägt nämlich auf der Rückfeite flüchtig eingeritzt die Notiz: «formato a di 17 di gennaio 1428 — formato nel Gabinetto (?) di Nicholo in geffo.» Von einigen anderen Exemplaren befitzt das Berliner Mufeum ein folches in Leder gepreßt, fowie eine kleine, in der Figur der Madonna frei kopierte

Nachbildung in Stuck (Taf. 191*b*), die für das Mufeum erworben wurde, weil fie zeigt, wie lange das Original berühmt und beliebt war; eine Wiederholung in bemaltem Thon, die der Louvre aus der Sammlung Spitzer erwarb, ift dagegen modern. Obgleich noch etwas allgemein in den Formen, in der Haltung noch weniger gefchickt, in den Geftalten der Maria und des Kindes etwas voll und derb, zeigt diefe Kompofition doch fchon alle charakteriftifchen Eigenfchaften des Luca; befonders nahe fteht fie den fünf Jahre fpäter entworfenen Darftellungen der Cantoria.

In Paris befitzt Madame Édouard André eine Maria in Halbfigur mit dem fegnenden Kind im Arm, aus der Sammlung Piot ftammend (Taf. 215*b*). Sie ift der Madonna in den Innocenti nahe verwandt, aber durch feierliche Ruhe, fchönere Konturen und Gewandfalten, wie durch feineres Email und treffliche Erhaltung noch überlegen, wohl noch vor der Mitte des Jahrhunderts entftanden. Zwei gleich ausgezeichnete Exemplare derfelben köftlichen Madonnenkompofition, die Madonna in der Nifche (Taf. 227), befinden fich jetzt in Amerika: die kleinere im Befitz von Mr. Quincy A. Shaw in Bofton, die bedeutendere ift vor einigen Jahren aus der Sammlung Gavet in Paris in den Befitz von Mr. Marquand übergegangen, der fie mit all feinen Kunftfchätzen dem Metropolitan-Mufeum in New-York überwiefen hat. Schon die Anordnung der Nifche ift fo eigenartig und fchön, die Farben find fo heiter und harmonifch, daß fie nur Luca gefunden haben kann; nur bei ihm kommt das fchöne Meergrün und Dunkelblau vor, mit dem die flache Nifche in fchmalen Streifen nach Mufchelform dekoriert ift; für ihn ift die reiche Vergoldung ebenfo charakteriftifch wie die Motive derfelben, wie die Form der Wappen und ihre Einrahmung, welche die Herkunft aus der Gotik noch verraten. Beide Exemplare find wahrfcheinlich um die Mitte des Jahrhunderts entftanden.

Eine der fchönften und umfangreichften Kompofitionen Luca's ift die jetzt im Befitz von M. Foulc zu Paris (Taf. 231) befindliche Anbetung des Kindes, das auf grünem Rafen vor Maria liegt, zu deren Seiten oben, in halber Größe, je vier Engel fchweben; das Ganze umgeben von einem runden Rahmen mit Frucht- und Blumenkranz von gefchmackvollfter Anordnung und Durchbildung. Die Engel ftehen in Schönheit und andächtigem Ausdruck wie in Bildung und Gewandung denen am Sockel des heiligen Kreuzaltars in Impruneta ganz nahe. Großartig hebt fich zwifchen den übrigen Figuren die in Andacht verfunkene Geftalt der knieenden Maria in beinahe frei gearbeiteter Figur auf dem tiefblauen Grunde ab. Eine andere Anbetung ift vor kurzem von dem Befitzer, Herrn Adolph von Beckerath, dem Mufeum feiner Vaterftadt Krefeld überlaffen worden (Taf. 230*b*). Zu den vier Engeln, die, wie im Foulc'fchen Tondo, über der Maria auf Wolken fchwebend, andächtig auf das Kind herabfchauen, gefellen fich hier zwei weitere Engelsgeftalten hinter dem kleinen Hügel, worauf das Chriftkind liegt; eine echt Luca'fche Erfindung, voll Schönheitsgefühl und Innigkeit der Empfindung, wohl der gleichen fpäteren Zeit angehörend.

Das Ausland befitzt verfchiedene andere Reliefs von Luca mit der Madonna

in ganzer Figur. Eine köftliche Kompofition voll einfacher Größe im Aufbau und im Fluß der Linien, gepaart mit höchfter Anmut, ift das Flachrelief der Madonna mit den Lilien, im Befitz des Fürften Liechtenftein (Taf. 225): Maria, im Profil gefehen, auf einem Kiffen am Boden fitzend und das nackte Kind im Schoß haltend, das fich nach den Lilien umwendet, von denen es eine zu brechen im Begriff ift. Mit der fehr feinen, freilich nur teilweife erhaltenen Vergoldung ift auch der Lilienftrauch noch um mehrere Stengel vervollftändigt und dadurch der blaue Grund aufs feinfte belebt. Eine ähnliche kleine Madonnenkompofition, in der Maria im Profil nach links am Boden hockt, gleichfalls in flachem Relief, zeigt den öfter bei Luca vorkommenden ernften, traurigen Ausdruck, mit dem Mutter und Kind fich anblicken, wohl unter dem Einfluß von Donatello's großer und eigentümlicher Auffaffung der Madonna. Vorzüglich ift auch hier die Behandlung der Gewandung und des Haares mit dem Band und Kopftuch. Unter mehreren Exemplaren gehen die im South Kenfington-Mufeum (Taf. 200*b*) und bei Herrn von Beckerath wohl beide noch auf Luca felbft zurück.

Ein großes Madonnenrelief der Maria, auf Wolken fitzend, das nackte fegnende Kind im Schoße, früher Eigentum der Familie Frescobaldi in Florenz, befitzt feit einigen Jahren das Berliner Mufeum (Taf. 224*b*); eine Art Gegenftück zur «Madonna im Rofenhag» des Bargello, doch ernfter und religiöfer im Ausdruck. Ein größeres Thonrelief der Berliner Sammlung (Taf. 218), das aus irgend einem unbekannten Grunde nicht bemalt und glafiert worden ift, wurde vor etwa zwanzig Jahren in Cafa Aleffandri erworben, eine Lünette für einen gotifchen Thorbogen, welche die Madonna in ganzer Figur zwifchen zwei verehrenden Engeln zeigt. Die doppelte Größe von Maria und Kind, die breiten Gefichter, Anordnung und Behandlung von Haar und Gewandung bekunden ganz überzeugend die Art des Luca, dem ja felbft fein Nachahmer Andrea doch nur von weitem nahe kommt.

Das Berliner Mufeum hat noch ein paar glafierte Madonnen aus Luca's mittlerer Zeit. Die kleinere, in einem glatten Rahmen, der mit Grün und Blau bemalt ift, in Mufter und Farben, wie fie nur bei Luca vorkommen (Taf. 223*a*), ift eine höchft anmutige Kompofition: das Kind im Begriff, die Mutter zu umarmen, die es mit beiden Händen hochhält. Das zweite größere Relief, die Madonna mit dem Apfel (Taf. 222*b*), ift eine Erwerbung, die der Kaifer Friedrichs-Mufeums-Verein vor ein paar Jahren gemacht und dem Mufeum überwiefen hat. Sie ift der trefflichen, etwas größeren Madonna mit dem gleichen Motiv im Bargello fehr ähnlich, ebenfo tadellos erhalten und wohl auch fonft in jeder Beziehung von gleicher Schönheit.

Mehrere größere Kompofitionen, in denen wir die Madonna, ähnlich wie in der großen Lünette von Urbino, von einem kleinen Hofftaat von Heiligen und Engeln umgeben fehen, find uns nur in Stuck- oder Thonnachbildungen erhalten. Es find kleine Reliefs, befonders die beiden im Louvre, fämtlich mit ganzen Figuren. Die auf Wolken thronende Madonna, das nackte Kind auf dem Schoß, zu beiden Seiten je drei fchwebende Engel (Taf. 192*b*), ift mit

feinfter Empfindung ins Rund komponiert, fämtliche Figuren von großer Schönheit und bis in alle Einzelheiten charakteriftifch für Luca, nach der Verwandtfchaft mit den Engeln der Cantoria und der Madonna von 1428 offenbar der frühen Zeit, den dreißiger Jahren, angehörend. Ob die verfchiedenen Exemplare, fämtlich in unbemaltem Thon, die davon vorkommen (im Louvre, im Oxford-Mufeum, bei Herrn A. von Beckerath), aus Luca's Zeit ftammen, bezweifle ich freilich; fie fcheinen mir verhältnismäßig neu, find aber als Nachbildungen eines bisher unbekannten Originals von Bedeutung. Eine ähnliche Kompofition in Breitformat, von dem die einzige mir bekannte alte Stucknachbildung im Louvre (Taf. 217*a*) fich befindet, zeigt Maria auf einem Klappftuhl mit dem nackten Kinde im Schoß, beide ganz ähnlich wie in dem eben genannten Rundrelief; neben ihr vier Heilige, von denen außen im Vordergrunde Johannes der Täufer und Petrus, namentlich letzterer in Typus und Gewandung eine fehr charakteriftifche Figur des Luca, ganz dem Petrus in dem unfertigen Marmorrelief des Bargello entfprechend. In diefer unfcharfen Stuckreproduktion zeigen fich einzelne Schwächen, die wie die ganze Kompofition auf ein frühes Werk hinweifen, noch in Übertreibung, z. B. die Verkürzung der zu kleinen Füße.

Später und entwickelter ift das größere, altbronzierte Stuckrelief der «Madonna del facco» im Berliner Mufeum (Taf. 217*b*), wohl die Nachbildung eines Bronzereliefs. Wie Maria das Kind unter das Kinn faßt, um ihm ein Lächeln abzugewinnen, während diefes mit beiden Händen fich von den Fingern der Mutter frei zu machen fucht, ift faft genau fo dargeftellt, wie in der Madonna Aleffandri im Berliner Mufeum. Abweichend von den gewöhnlichen Kompofitionen Luca's ift diefes Relief durch die Einführung des Tuches, das die Engel baldachinartig über Maria halten, durch das Lochornament am Rand des Baldachins, wie durch die Heiligenfcheine. Doch find folche Abweichungen zum Teil Neuerungen, wie fie bei einem fo phantafiereichen, frifch aus der Natur fchöpfenden Künftler felbftverftändlich find, zum Teil kommen fie auf Koften der Unfchärfe und kleinen Veränderungen, wie fie fich die Handlanger, denen die Anfertigung der Stucchi in der Regel überlaffen blieb, häufig erlaubten.

Eine befonders frühe Arbeit in Thon, ohne Glafierung ausgeführt, von der das South Kenfington-Mufeum und die Sammlung A. von Beckerath je ein Exemplar mit geringen Abweichungen befitzen (Taf. 192*a*), ift die kleine in ganzer Figur genommene Madonna in der Nifche; beide befinden fich noch in ihren alten Tabernakeln von der Form, wie fie bei den kleinen Thon- und Stuckreliefs von Donatello, Michelozzo und gerade auch von Luca im zweiten Viertel des Jahrhunderts die regelmäßige war. Befonders bei dem Beckerath'fchen Exemplar zeigt das Tabernakel noch die wenig durchgebildeten Formen der früheften Renaiffance, die an fich fchon auf eine frühe Entftehung deuten, auf die auch die Haltung des Kindes und feine von Donatello beeinflußten Formen hinweifen. Die Geftalt der Maria, ihre Kopfform, Haare, Tracht und Faltengebung, wie Kompofition und Auffaffung find fchon ganz charakteriftifch für Luca. Die Zeit der Entftehung wird mit 1430 wohl nicht zu früh gefetzt.

Ein ungewöhnliches, zugleich hervorragendes Werk des Luca ift die lebensgroße Halbfigur der Madonna des Berliner Mufeums (Taf. 226) auf einer an den Ecken abgeftumpften Platte, wie fie faft alle Halbfiguren der Maria, die ohne Hintergrund gearbeitet find, aufweifen; in hohem Relief aus Thon modelliert und von feinfter, im wefentlichen fehr gut erhaltener Bemalung, die es zweifellos macht, daß fie nicht auf Glafierung berechnet war. Hier zeigt fich Luca's Farbentalent rein und voll; die Farben find reich und daneben ift Gold ftark angewendet, aber in feinfter Weifer getönt, im Fleifch von großer Naturwahrheit. Beide Geftalten weifen in ihrer Schönheit (trotz einer fehr individuellen rhachitifchen Anlage von Mutter und Kind), wie in Gewandung und Behandlung fchon auf eine Zeit, in der Luca vollftändig Meifter der Emaillierung war; denn vor den vierziger Jahren ift diefe Arbeit gewiß nicht entftanden. Daß fie nicht auf Glafierung berechnet war, lag wohl in der Rückficht auf den Platz, für den fie beftimmt war. Sie giebt den beften Begriff von der Art, wie Luca, ehe er die Glafur anzuwenden lernte, feine Arbeiten in Thon ausführte und bemalte.

Als Abfchluß der Madonnenkompofitionen, die durch Luca der beliebtefte Andachtsgegenftand der Florentiner in den Kapellen wie im Haus und in den Straßentabernakeln geworden waren, fei noch eine Anzahl meift kleinerer Madonnenreliefs genannt, die nur in wenig fcharfen Stuckabdrücken vorkommen, von denen das Berliner Mufeum eine befonders vollftändige Sammlung (Taf. 245, 246 und 247*a*) aufzuweifen hat. Es ift fchwer, auf Grund folcher Reproduktionen und bei dem unfcharfen Zuftande, fie mit Beftimmtheit dem Luca zuzuweifen. Auch zeigen fie meift in dem derben Naturalismus im Kinde, zum Teil auch in dem fchwermütigen Ausdruck, mit dem der Blick der Maria auf dem Kinde ruht, eine ftärkere Anlehnung an Donatello, als fie die beglaubigten Madonnen Luca's aufweifen. In der Gewandung, in den vollen Formen des Gefichts, in der hoheitsvollen Haltung der Maria und dem zärtlichen Verhältniffe zum Kind mit den fein beobachteten intimen Zügen verrät fich aber Luca, wenn auch noch nicht in feiner freien Ausbildung, während wir keinen anderen Künftler dafür namhaft machen können. Der Einfluß von Donatello ift ja auch, wie wir in der Kanzel und in den Reliefs am Campanile fehen, ein weiteres charakteriftifches Zeichen für Luca della Robbia auf einer fchon vorgefchrittenen Stufe feiner Entwickelung, in der er uns aber zuerft urkundlich entgegentritt, im zweiunddreißigften Jahre. Diefer Zeit des Einfluffes von Donatello möchte ich auch ein Stuckrelief mit reicherer Kompofition zufchreiben, eine Pietà im Berliner Mufeum (Taf. 200*a*): fechs junge bekleidete Engel, die den Leichnam Chrifti unterftützen und beklagen. Wenn man von der flauen Formgebung im Stuck, den Befchädigungen und der handwerksmäßigen Bemalung abfieht, wird man im Körper Chrifti wie in den Typen der Kinder, ihrer Gewandung, der Faltengebung und der edlen fymmetrifchen und doch individuellen Anordnung enge Beziehungen zur Cantoria und zu Luca's verfchiedenen Darftellungen des Ecce homo finden.

Die Andeutung und Behandlung der Landfchaft in diefem Stuckrelief ift der in den Lünetten des Domes verwandt; noch mehr gleicht fie der Landfchaft

in ein paar glasierten Thonreliefs, die gleichfalls ein reicheres, von Luca in seiner späteren Zeit, soviel wir wissen, nicht wiederholtes Motiv darstellen, jedoch in verschiedener Form und in ganz verschiedener Anordnung. Es sind dies die Anbetung der Hirten im Rund (mit einer zu großen, also nicht zugehörigen späten Blumenguirlande) im South Kensington-Museum (Taf. 193 *b*) und dasselbe Motiv in seinem alten Holztabernakel im Nationalmuseum zu München (Taf. 193 *a*). Beide sind die keuschen Erzeugnisse eines jungen, noch halb in der Tradition des Trecento fußenden genialen Meisters und zwar, von der Technik ganz abgesehen, zweifellos des jungen Luca della Robbia. Luca hat in den beiden Arbeiten verschiedene Momente der Anbetung der Hirten dargestellt: im Münchener Relief Maria und Joseph zusammen mit einem Hirten in der Anbetung des Kindes, im Hintergrunde die Verkündigung an zwei Hirten bei ihrer Herde; im Londoner Relief Joseph und Maria mit dem Kinde in Windeln auf dem Schoße in der Hütte, vor ihnen zwei Hirten in Anbetung, mit Hund und Herde zur Seite, im Hintergrunde die Verkündigung an zwei Hirten. Beidemal erscheint den Hirten nur *ein* Engel, mit dem Spruchband in der Linken; auf dem einen Relief mit «Gloria in excelsis», genau in der Schrift, wie wir sie regelmäßig auf Luca's Kompositionen finden, auf dem anderen in früher Kapitälschrift: ANVMZIO (sic) VOBIS GAUDIUM. Das felsige Terrain mit einigen Bäumen ist in der einfachen Weise stilisiert wie gewöhnlich in den Darstellungen dieses Motivs aus dem Trecento und vom Anfange des Quattrocento; ebenso stimmt die Tracht, die Bewegung und die andächtige Stimmung der Figuren mit diesen Darstellungen überein, nicht aber mit denen des vorgeschrittenen Jahrhunderts, am wenigsten mit den bunten, stillosen und mit allerlei Genremotiven überhäuften Kompositionen der Anbetung der Hirten von Andrea und von Giovanni della Robbia denen man sie hat zuschreiben wollen. In der Wiedergabe der Schafe und des Hundes zeigt sich, in jedem Relief in ganz eigener Art, der Naturalismus der Zeit noch in anspruchsloser, aber deutlicher Weise. Die Tiere bei Andrea wie bei Giovanni erscheinen daneben geradezu stümperhaft; beide kopieren sogar gelegentlich einen dieser Hunde von Luca. Typen, Gewandung, Behandlung der Haare (auch das Haarband der Maria fehlt nicht), die vornehmen, schönen Bewegungen, die andächtige Stimmung sind durchaus charakteristisch für Luca. Eine gewisse Schüchternheit und teilweise auch Ungeschicklichkeit in der technischen Behandlung beweisen, daß wir in beiden Reliefs frühe Werke und wohl die ersten uns erhaltenen glasierten Thonarbeiten des Meisters vor uns haben.

Nach einer besonderen Richtung hat man Luca bis vor kurzem gar nicht berücksichtigt, in seiner Thätigkeit als Porträtbildner. Daß der Schöpfer der Madonnen und Engel von typischer, der Antike verwandter Schönheit sich auch im Bildnis versucht haben sollte, lag in der That nicht sehr nahe, zumal auch das von Luca bevorzugte Material des gebrannten Thons nicht günstig dafür zu sein schien. Ein paar hoch und dunkel im Bargello aufgestellte glasierte Porträts, die kaum beachtet wurden, haben meine besondere Aufmerksamkeit erst erregt, als vor einigen Jahren fast gleichzeitig ein paar farbige Büsten eines und des-

felben Jünglings in rundem Hochrelief in den Handel kamen, die eine aus Palazzo Torregiani, die andere aus Palazzo Antinori. Letztere, noch in ihrem prächtigen alten Fruchtrahmen, ift in den Befitz des Fürften Liechtenftein gelangt, erftere in das Berliner Mufeum (Taf. 229). Der Vergleich diefer beiden lebensgroßen Porträtbüften untereinander, wie mit jenen Porträts des Bargello (Taf. 228): der Büfte eines jungen Mädchens in rundem Halbrelief und der Freibüfte eines Knaben, beide in kräftiger Färbung, fowie mit den Büften an der Loggia di S. Paolo und in Viterbo, hat mich überzeugt, daß mehrere darunter eigenhändige und bedeutende Arbeiten des Luca find. Jene beiden Jünglingsbüften in Hochrelief haben nur ganz geringe Verfchiedenheiten, namentlich in der Tracht; auch hat die Berliner Büfte größeren Hintergrund. In ihrer Vollftändigkeit mit dem Rahmen, in der weichen Behandlung der fchönen Züge des von dichten Locken eingerahmten Kopfes wird vielleicht das Liechtenftein'fche Porträt auf den erften Blick mehr beftechen; bei näherer Betrachtung verrät fich aber in dem Berliner Porträt, obgleich die Glafur durch die Witterung teilweife gelitten hat, größere Schärfe, eine ganz ungewöhnliche Feinheit in der Modellierung des fchön bewegten Mundes und der Augen mit den fein gewölbten Augendecken und Brauen, ein ausgefuchter Gefchmack in der Anordnung und Behandlung des Lockenhaares. Die Beftimmtheit der Modellierung erinnert an Bronze und bekundet einen älteren Künftler, eine frühere Zeit der Entftehung. In dem jüngeren Exemplar ift in feiner Weichheit und in der Behandlung des Frucht- und Blumenkranzes die Hand des Andrea della Robbia unverkennbar; das ältere kann nur ein Werk des Luca fein, nach allen jenen Merkmalen einer ftilvolleren und doch lebensfrifcheren Auffaffung und Behandlung. Dies beftätigen die ganz porträtartigen Köpfe der leuchterhaltenden Engel Luca's im Dom. Eine weitere Beftätigung bieten aber auch die beiden Porträts des Bargello. Der etwas unterlebensgroße Frauenkopf hat die gleiche Farbengebung, auch in der Zeichnung der Augen und Augenbrauen wie im Grund; die Tracht, namentlich das ganz aus der Stirn gekämmte, zu den Seiten in feinen Enden offen herabhängende Haar mit der doppelten Perlenfchnur darum und dem großen Schmuckftück über der Stirn kommt nur um die Mitte des XV. Jahrhunderts vor, wie uns namentlich die Büften Defiderio's und die dem Piero della Francesca zugefchriebenen Frauenporträts beweifen. Die Büfte des etwa fechsjährigen Knaben ift in jedem Zuge Luca, und zwar ein Meifterwerk feiner beften Zeit. Die porträtartigen nackten Engel neben dem Wappen der Seidenweberzunft an Orfanmichele zeigen ganz ähnliche Köpfe und find auch verwandt in der gefchmackvollen Behandlung des Haares, das in der Büfte mit einem fchmalen Bande zufammengehalten wird. Den köftlichen Knabenbüften eines Defiderio und Roffellino, denen diefe Büfte ganz nahe fteht, ift fie auch an Meifterfchaft und feiner Individualität völlig gewachfen; nur hat fie, wie die beiden vorgenannten Reliefbüften, etwas Gehaltenes, Typifches, das wieder Luca als den in der Anfchauung und Stilifierung der Antike am nächften ftehenden Künftler verrät.

Wir haben noch *ein* Kunftwerk von Luca unerwähnt gelaffen, augenfcheinlich ein Werk feiner fpäteren Zeit, das ihn wieder von einer neuen Seite zeigt: die Gruppe der Begegnung von Maria und Elifabeth in S. Giovanni fuorcivitas zu Piftoja (Taf. 232), die als Gruppe im Quattrocento nicht übertroffen und zugleich eine der fchönften plaftifchen Arbeiten der Renaiffance überhaupt ift. Obgleich mehrfach gebrochen, fchlecht zufammengefetzt und ungünftig aufgeftellt, macht fie doch heute noch einen fo gefchloffenen monumentalen Eindruck, ift von folchem Fluß der Linien, fo originell, fo edel und tief in der Empfindung, von folcher Schönheit der Geftalten und des Faltenwurfs, dabei fo fein in der naturwahren Durchbildung, daß nur die Thomasgruppe Verrocchio's neben ihr ftandhält, die aber in Schönheit der Erfcheinung ihr nicht gleichkommt. Welchen Eindruck mußte fie machen, als fie noch in der farbigen Nifche ftand, die Luca zweifellos für fie erfunden und ausgeführt hat! Schon die treffliche Glafur verweift die Gruppe noch in die frühere Zeit der Robbia-Arbeiten; Reichtum und Schönheit der Falten bei einem durchgehenden großen Zug, Feinheit der Naturbeobachtung, die fo weit geht, daß z. B. die Form der Hand und der Finger der Maria genau ihrer ganzen Geftalt und vor allem der Form des Kopfes entfprechen. Die Haltung wie überhaupt die Erfindung der Elifabeth, einer alten Frau von höchftem Adel der Formen und des Ausdrucks, aus der die berühmteften Bildhauer der Renaiffance nur eine Karikatur des Alters zu machen wußten, der Typus beider Geftalten, namentlich der der Maria, die faft genau fo und mit dem gleichen Kopftuch in der Madonna mit den Lilien beim Fürften Liechtenftein, ähnlich aber mit offenem Kopftuch in dem Flachrelief des South Kenfington-Mufeums vorkommt: alles das find Merkmale, die nur für Luca fprechen, abgefehen davon, daß fein Neffe Andrea, als reiner Nachahmer feines Lehrers und ohne eigene erfinderifche Gaben, zu einer Schöpfung von folcher Großartigkeit und fo feiner Empfindung unfähig war.

Der Platz, den man Luca della Robbia und Ghiberti herkömmlich, fchon feit L. B. Alberti, neben Ghiberti und Donatello in der erften Reihe der Bildner der Renaiffance zufchreibt, gebührt ihm mit vollem Recht. Ohne Luca würde der Kunft der Renaiffance eine ihrer eigenartigften und reizvollften Seiten fehlen. Luca geht zwar das gewaltig dramatifche und leicht geftaltende Talent Donatello's ab, wie er auch deffen malerifchen Sinn nicht befitzt; dem Ghiberti kommt er im Pathos des Vortrags und im reichen Fluß der Kompofitionen nicht gleich: aber er hat die höchften Gefetze der Plaftik, wie fie in den Schöpfungen der Griechen lebendig geworden und allen Zeiten als Maßftab hingeftellt worden find, aus fich von neuem gefchaffen. Diefen klaffifchen Sinn für Ebenmaß und Schönheit, diefe wahrhaft griechifche Stilifierung der mit offenem Auge gefchauten Natur verbindet der Künftler mit der lyrifchen Stimmung der chriftlichen Romantik. Dadurch ift die Kunft des Luca ebenfo modern, wie fie gefund und klaffifch ift.

ANDREA DELLA ROBBIA
UND SEINE SÖHNE UND NACHFOLGER.

Um die künſtleriſche Eigenart des Luca della Robbia[1]) ſcharf zu zeichnen, haben wir im Vorſtehenden auch ſeinen Neffen und langjährigen Mitarbeiter Andrea (1435—1525) bereits charakteriſiert und können daher auf das dort (S. 71) Geſagte verweiſen. Die Entwickelung des Künſtlers in ſeinen außerordentlich zahlreichen Werken zu verfolgen, iſt ebenſo ſchwierig wie bei Luca, da ihn dieſer bis zu ſeinem Tode 1482 in ſeiner Werkſtatt beſchäftigte, und da Andrea ſelbſt ſpäter fünf ſeiner Söhne zu Meiſtern in der gleichen Kunſt groß zog und ſie mit in ſeiner Werkſtatt arbeiten ließ. Wie wir daher für Andrea die Beteiligung an der Ausführung der von Luca in ſeiner ſpäteren Zeit übernommenen Arbeiten in glaſiertem Thon annehmen dürfen, ſo gilt dasſelbe in noch höherem Maße für die bei Andrea in deſſen vorgerückterem Alter beſtellten Arbeiten; erreichte Andrea doch das hohe Alter von 90 Jahren.

Als Luca 1482 im 82ſten Jahre ſtarb, war Andrea ein Mann von 47 Jahren. Wenn man jetzt in der Regel annimmt, daß er die berühmten Medaillons mit den Wickelkindern über der Halle der Innocenti ſchon vor dem Jahre 1463 anfertigte, ſo würde ſein Alter dem freilich nicht widerſprechen. Doch läßt ſich aus der Baugeſchichte der Halle dieſes frühe Datum der Entſtehung der Reliefs keineswegs mit Sicherheit ableiten. Sind Urkunden für Andrea's Thätigkeit überhaupt ſehr ſpärlich, ſo fehlen ſie für ſeine frühere Zeit völlig; ja vor dem Jahre 1491, in dem Andrea die Apoſtel in der Kuppel der Madonna delle Carceri zu Prato anfertigte, beſitzen wir überhaupt kein Dokument über ein erhaltenes Werk des Meiſters, wenn auch die zwei Jahre ältere Madonna über dem Portal des Domes zu Prato durch die Jahreszahl 1489 ſchon als eine Arbeit des Andrea geſichert iſt, da damals Luca ſchon tot und Andrea's Söhne noch zu jung waren, um dafür in Betracht zu kommen. Außer dieſen beiden Werken ſind noch die Lünette über dem Hauptportal des Domes zu Piſtoja von 1505 und mehrere Arbeiten

[1]) Als ein echtes Werk des Luca nenne ich hier nachträglich ein kleines Madonnenrelief mit der ſitzenden im Profil geſehenen Madonna in ganzer Figur, das 1900 aus dem kleinen Muſeum von S. Maria Nuova in das Muſeo Nazionale zu Florenz gelangt iſt. Es ſtimmt faſt genau mit der auf Taf. 200*b* abgebildeten Kompoſition überein. Für die Datierung der kleinen Madonnenkompoſition auf Taf. 221*b*, von der uns nur alte Nachbildungen erhalten ſind, iſt eine ſolche Stuckwiederholung an der Decke des Kloſtergangs hinter S. Maria di Caſtello in Genua von Intereſſe, da dieſe Decke, wie das Fresko der Verkündigung in demſelben Raum (datiert 1451), um die Mitte des XV. Jahrhunderts von Juſtus de Allemagna ausgemalt wurde. Luca's Original muß alſo jedenfalls vor 1450 entſtanden ſein; wohl ziemlich ein Jahrzehnt früher, um in einer Nachbildung bis nach Genua zu gelangen, da Luca della Robbia wie die Florentiner Kunſt überhaupt mit Genua damals, ſoviel wir wiſſen und ſehen, keine Beziehungen hatte.

in Viterbo aus den Jahren 1508 bis 1510 urkundlich beglaubigt, verhältnismäßig untergeordnete Arbeiten, während von ein paar anderen Werken, für die wir Dokumente befitzen, nur noch unbedeutende Überrefte vorhanden find.

Wichtiger als diefe Urkunden ift für Andrea's Oeuvre das Zeugnis von Vafari, der fich auf die perfönliche Bekanntfchaft mit dem Künftler beruft und der wohl ficher auch mehrere feiner Söhne kannte. Er nennt als Werke Andrea's die Medaillons mit den Wickelkindern an der Loggia degli Innocenti und die Arbeiten an der Loggia di San Paolo, „molte tavole" in la Verna, den Altar in S. Maria delle Grazie vor Arezzo und mehrere Altäre in den Kirchen von Arezzo, Vafari's Vaterftadt, über die er regelmäßig befonders gut berichtet ift. Aus diefen meift fehr umfangreichen und bedeutenden Arbeiten läßt fich der Charakter der Kunft des Andrea mit Sicherheit feftftellen, eine fehr große Zahl nicht beglaubigter Werke danach beftimmen und auch die Zeitfolge derfelben mit einiger Wahrfcheinlichkeit angeben; letzteres namentlich auch durch den Vergleich mit den Werken feines Onkels Luca und verwandter Florentiner Arbeiten der Zeit, befonders von Verrocchio, deffen Einfluß neben dem des Luca fich eine Zeitlang unverkennbar bei Andrea geltend macht. Dagegen bietet die Einrahmung feiner Skulpturen nur einen geringen Anhalt für die Beftimmung der Zeit ihrer Entftehung, da Andrea nicht nur der feine architektonifche und ornamentale Sinn Luca's abgeht: er hat auch feine ornamentalen Motive lange Zeit in wenig veränderter Weife wiederholt und bringt fie gelegentlich nebeneinander an. Die rein gemalten Einrahmungen werden wir zwar meift in eine verhältnismäßig frühe Zeit zu fetzen haben; doch auch dies ift kein ficheres Zeichen, da z. B. an Giovanni's berühmtem Brunnen in der Sakriftei von S. Maria Novella vom Jahre 1497 noch folche Einrahmungen in der Bafis vorkommen.

Für frühere Arbeiten des Künftlers, etwa aus den fechziger bis in den Anfang der achtziger Jahre, dürfen wir danach die Werke halten, die, im Anfchluß an die fpäteren Werke Luca's, einfache fchöne Formen, fchlichte und große Motive in der Faltengebung und Behandlung der Haare bei feiner naturaliftifcher Durchbildung und im Ausdruck der Köpfe einen fchönen Zug finnender Ruhe und ftiller Andacht zeigen. Dahin gehören vor allem die köftlichen Wickelkinder über der Halle des Ospedale degli Innocenti in Florenz (Taf. 248 und 249),[1]) mögen fie nun fchon vor dem Jahre 1463 oder, wie mir wahrfcheinlicher ift, erft in den fiebziger Jahren entftanden fein. Sie haben bei aller Individualität in den Köpfen eine große Ruhe in Haltung und Ausdruck. Den gleichen Charakter haben verfchiedene Madonnenreliefs, bei denen Maria fitzend bis zu den Knieen mit dem nackten ftehenden (links) Kinde zur Seite dargeftellt ift. Dies gilt befonders von dem einfach fchönen Hochrelief in der Kirche des Hofpitals S. Maria Nuova in Florenz (Taf. 253 *b*), von dem ähnlichen Relief, das fich bis vor kurzem beim Duca Antionori in Florenz befand, fowie von einer

[1]) Aus Verfehen ift auf Taf. 249 eine (fpätere?) Wiederholung des Kindes zu äußerft rechts auf Taf. 248 mit aufgenommen worden.

Madonna im Befitz des Herrn James Simon in Berlin (Taf. 256*c*), das Maria ausnahmsweife ftehend zeigt, zur Seite des Hauptes je zwei anbetende Engel, noch faft fchüchtern im Ausdruck. Ähnlichen Charakter hat auch das große bemalte, aber unglafierte Thonrelief der ftehenden Madonna mit dem Kind in der Sammlung A. von Beckerath zu Berlin (Taf. 254). Der Madonna in S. Maria Nuova am nächften fteht wohl die auch durch ihre fchöne Einrahmung ausgezeichnete Madonna der Architekten im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 253*a*). Voller in den Formen, reicher und kräftiger in den Falten, namentlich des dicken gefütterten Mantels ift das befonders fchöne große Madonnenrelief des South Kenfington-Mufeums (Taf. 255), in dem Maria in ganzer Figur dargeftellt ift, im Begriff, das Kind zu nähren. Auffallend ift hier fchon der fchwere Fruchtkranz, ohne jede architektonifche Einrahmung, welcher direkt auf dem zierlichen Sockel auffteht. Die Arbeit mit ihren Anklängen an Leonardo und Credi gehört wohl fchon dem Anfang der achtziger Jahre an; aus dem Allianzwappen daran müßte fich die Zeit der Entftehung ziemlich genau feftftellen laffen. Einen ähnlichen Abfchluß wie diefes Relief, aber mit architektonifcher Einrahmung, zeigt das liebenswürdige Relief mit dem fitzenden, der Mutter ins Geficht fchauenden Kinde des Mufeo Nazionale (Taf. 256*b*); trefflich in der Modellierung der Fleifchtheile, die Falten der dünneren Stoffe und die Haarbehandlung fchon zierlich, daher wohl noch etwas jünger als das des eben genannten Londoner Mufeums. Die gleiche Kompofition, jedoch ohne die Cherubim über der Gruppe und beinahe in Lebensgröße befitzt das Hamburger Mufeum für Kunft und Gewerbe (Taf. 256*a*); fie nähert fich in der Behandlung, namentlich der Haare fchon der Madonna in dem Jugendwerk Giovanni's am Sakrifteibrunnen von S. Maria Novella (vergl. Taf. 276).

Als eigenhändige Werke find unter den zahlreichen kleinen Madonnen Andrea's ein paar befonders eigenartige und reizvolle abgebildet worden: ein Tabernakel mit der fitzenden Maria in ganzer Figur, ftark an Luca's ähnliche Kompofition fich anlehnend, im Befitz des Fürften Liechtenftein (Taf. 268 a), und ein kleines Tondo im Befitz der Kaiferin Friedrich zu Friedrichshof (Taf. 268 *b*). Unter den von Andrea häufig und regelmäßig in fehr verwandter Weife dargeftellten Anbetungen des Kindes ift hier die fchönfte abgebildet worden: ein Tondo, mit je zwei Engeln zur Seite der knieenden Maria, im Privatbefitz (früher beim Kunfthändler Bardini in Florenz, Taf. 264). Es ift eine frühe Arbeit, wie die Verwandtfchaft mit der Madonna des Herrn James Simon (vgl. Taf. 256*c*) und dem Altar des Berliner Mufeums (vgl. Taf. 257) beweift.

In diefe frühere Zeit, jedoch meift wohl erft gegen Ausgang der fiebziger und in die erfte Hälfte der achtziger Jahre haben wir auch die meiften Altäre in Verna und in Arezzo zu fetzen. Die beiden kleineren Altäre der Hauptkirche von Verna, die Anbetung des Kindes (Taf. 250) und die Verkündigung (Taf. 251), die bis in die Einrahmung ganz den gleichen Charakter tragen, befitzen noch jene feierliche Andacht, jenen hohen Schönheitsfinn und eine feine Naturempfindung, die unmittelbar auf das Vorbild und wohl noch auf

den direkten Einfluß von Luca zurückgehen. Schon reicher und etwas bewegter erscheint der Künstler in dem größeren Altar der Madonna della Cintola ebenda (Taf. 258), einer Darstellung, die der Künstler später ähnlich in den Altären zu Santa Fiora und Fojano (von 1502) in höherem Relief wiedergab. Wenig dem Talent des Andrea entsprechen Darstellungen wie die Himmelfahrt; dies zeigen der Altar mit der Himmelfahrt Christi in Verna und in höherem Grade die wohl etwas jüngeren Altäre mit der Himmelfahrt Mariä im Museum zu Città di Castello, mit der Ausgießung des heiligen Geistes in der Kirche zu Memmenano, mit der Himmelfahrt Christi im französischen Privatbesitz (früher in der Sammlung Spitzer) u. a. m. Von großer schlichter Schönheit ist der besonders reiche Altar der Krönung Mariä in der Osservanza vor Siena (Taf. 261), der eher noch vor als nach dem Jahre 1480 entstanden sein wird. Ähnlich ist der Kreuzigungsaltar in Verna (Taf. 259), mit ungewöhnlich schlanken Figuren, und der verwandte Altar mit der gleichen Darstellung im Dom zu Arezzo (Taf. 260); beide, auch in fast übereinstimmender reicher und schöner Umrahmung, zeigen im Relief, im stärkeren Ausdruck und Bewegung, wie in dem kräftigeren, mannigfaltigen Faltenwurf einen schon etwas vorgeschrittenen Stil des Künstlers, zu dessen schönsten Arbeiten sie gehören. Sie mögen um 1485 entstanden sein. Arezzo besitzt auch die einzige bekannte Marmorarbeit Andrea's: den großen Altar mit kleinen Heiligen und Reliefs, in reicher Einrahmung (einzelne Theile in glasiertem Thon) in S. Maria delle Grazie (Taf. 263). Der Künstler erscheint hier besonders weich in der Empfindung und ist in der Marmorarbeit sehr delikat, etwa der späteren Zeit des Benedetto da Majano verwandt. Der Altar wird demnach, wie auch nach dem vorgeschrittenen Stil der Dekoration etwa um die Mitte der achtziger Jahre oder etwas später entstanden sein.

Neben diesen Arbeiten für Arezzo und Verna entstanden in derselben Zeit verschiedene ähnliche Altarwerke, meist freilich von geringerem Umfang und nur teilweise von ähnlicher Güte. Sie gleichen sich untereinander und den früher genannten Arbeiten so sehr, bringen so wenig Neues und Eigenartiges, daß die Abbildung der meisten füglich unterbleiben konnte. Als Beispiel geben wir den besonders guten frühen Altar der Madonna zwischen dem heiligen Franz und einem zweiten männlichen Heiligen, der aus einer Privatkirche in Varramista bei Pontedera in das Berliner Museum gelangt ist (Taf. 257). Andere Altäre dieser Art, wohl meist aus den achtziger Jahren sind: der edle dreiteilige Altar mit der Krönung Mariä in der Mitte in S. Maria degli Angeli zu Assisi; die Madonna mit vier Heiligen, der Berliner ähnlich, aber jünger, im Stadthaus zu Gradara; die Madonna zwischen zwei Heiligen im Camposanto zu Arezzo; der ebenso schöne, als Einrahmung eines älteren Bildes komponierte Altar mit der Anbetung in der Misericordia zu Montepulciano; der von Rossellino's bekannter Komposition beeinflußte Altar mit der Anbetung der Hirten in S. Chiara zu Borgo S. Sepolcro u. a. m.

In den Predellen dieser Altäre kommt nicht selten die Darstellung der Verkündigung vor, regelmäßig in sehr verwandter, anziehender Weise komponiert.

Eine dieser Darstellungen, etwas größer im Umfang, die wohl ein besonderes Altärchen für sich bildete, die Verkündigung im Besitz des Berliner Museums (Taf. 252 *a*), haben wir abgebildet, weil sie zugleich das für Andrea sehr seltene Beispiel eines reichfarbigen Reliefs bietet, das in der Nachbildung der Fleischfarbe meines Wissens sogar einzig dasteht. Die Feinheit der Färbung und die Schönheit der Glasur schließen es aus, das Relief etwa schon als die Arbeit einer seiner Söhne anzusprechen.

Von einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Einzelfiguren, in Relief und selbst als Freifiguren, gehören einzelne gleichfalls dieser früheren Zeit an. Eine der schönsten, die Lünette mit der Halbfigur des Erzengels Michael in der Vieweg'schen Sammlung zu Braunschweig (Taf. 252 *b*), die schon im Jahre 1475 über dem Hauptportal einer Kirche in Faenza [1]) angebracht sein soll. Schon um fünf bis zehn Jahre jünger sind Figuren wie die des heiligen Franz in Verna, des Engels und der Maria von der Verkündigung in der Misericordia zu Montepulciano, in der Madonna del Bonconsiglio zu Prato und andere mehr.

Am Ende dieser früheren Periode steht das einzige datierte Werk derselben, das Relief in der Lünette über dem Portal am Dom zu Prato (Taf. 266), aus dem Jahre 1489. Auf den ersten Blick würde man diese Arbeit um etwa fünf bis zehn Jahre früher ansetzen nach der edlen Haltung, nach Schönheit und schwärmerischem Ausdruck der Köpfe, wie nach der Mannigfaltigkeit der Kinderköpfe in der Cherubimeinrahmung. Aber bei näherer Betrachtung zeigt sich doch schon eine mehr typische Bildung und vollere, aber etwas leere Formen in der Maria wie im Kinde. Die Falten haben nicht mehr den einfachen Wurf der früheren Zeit, sondern sind schon kleiner und unruhiger, und in ähnlicher Weise erscheint auch die Modellierung der Haare detaillierter und härter; auch fehlt den Köpfen der Kinder die Individualität und kindliche Frische, die sie in Andrea's älteren Arbeiten auszeichnet. In Prato erhielt der Künstler bald darauf noch einen anderen Auftrag: die Ausschmückung des Inneren der Madonna delle Carceri mit einem ornamentalen Fries und den Reliefs der Evangelisten in der Kuppel, die er wohl etwa gleichzeitig oder gleich nach Vollendung der Kirche durch Giuliano da San Gallo im Jahre 1490 ausführte. Diese Evangelistenfiguren, sitzend und in Hochrelief ausgeführt (von denen zwei auf Taf. 267 wiedergegeben sind), zeigen den Künstler in einem entschiedeneren naturalistischen Streben, das sich am augenfälligsten in dem reichen, unruhigen Faltenwurf bekundet, daneben aber auch in der bewegteren Haltung, in der reichen Bildung des langen lockigen Haares, in größerer Durchführung der Einzelheiten und naturalistischerer Bildung der Gestalten, namentlich der Kinderköpfe, geltend macht. Ein besonders schönes bezeichnendes Werk dieser Richtung ist die Lünette mit

---

[1]) Sie stammt aus der Kirche S. Michele Arcangelo zu Faenza und wurde durch den Kunsthändler Angiolini in Bologna um 1875 an Heinrich Vieweg verkauft, nicht an Baron A. Rothschild, in dessen Besitz man sie irrtümlich aufführt.

der Verkündigung in einer Einrahmung von Cherubim im Hof des Spedale degli Innocenti zu Florenz (Taf. der Probelieferung). Der Vergleich mit derfelben Darftellung in der Hauptkirche zu Verna (Taf. 251), die etwa fünfzehn bis zwanzig Jahre früher entftanden ift, zeigt am deutlichften die Verfchiedenheit im Stil in diefen beiden Epochen des Künftlers. Von Einzelfiguren trägt die fchöne Büfte Chrifti in der Sakriftei von S. Croce (Taf. 262*a*) und die Lünette mit dem Leichnam Chrifti über der Thür des Monte di Pietà in Florenz (Taf. 262*b*) den gleichen Charakter. Hierher gehört auch die liebliche Lünette mit der Madonna zwifchen zwei anbetenden Engeln in beinahe freien Halbfiguren über einer Thür der Opera del duomo zu Florenz (Taf. 264*b*). Auch einzelne individuelle genreartige Kinderfiguren, die uns von Andrea's Hand noch erhalten find, gehören wohl in diefe Zeit um 1490; fo das Kind mit dem Eichkätzchen in der Sammlung des Fürften Liechtenftein (Taf. 265*d*), der Junge mit dem Hund im Berliner Mufeum (Taf. 265*c*, eine Stucknachbildung), der Brunnenknabe ebenda, die Kinder mit Fruchtkränzen im Mufeum zu Città di Caftello (Taf. 265 *a* u. *b*), Bruchftücke eines Altares und anderes mehr. Unter den oben im Zufammenhang aufgezählten großen Altären laffen fich mehrere in ihrer reichen ftark bewegten Gewandung und in den individuelleren Köpfen als Arbeiten diefer Zeit erkennen; fo die Madonna della Cintola in Santa Fiora, die Anbetung der Hirten in S. Chiara zu Borgo San Sepolcro (wo auch das Taufrelief am Taufbrunnen den gleichen Stil zeigt), vielleicht auch noch der Kreuzigungsaltar in Verna.

Um die Mitte der neunziger Jahre begegnen wir wieder einer beglaubigten Arbeit: dem Schmuck der Halle von S. Paolo gegenüber S. Maria Novella in Florenz. Die Infchrift daran: dall'anno 1451 — all'anno 1496, hat man früher auf die Entftehung diefer Robbia-Arbeiten bezogen und diefe daher zum Teil noch dem Luca zufchreiben wollen; fie bezieht fich aber zweifellos auf die Zeit des Baues, an dem der plaftifche Schmuck erft zur Zeit der Vollendung, alfo um das Jahr 1496 angebracht fein kann. Die kleinen Reliefs, teils glafiert, teils unglafiert (und dann wohl urfprünglich bemalt), find meift ziemlich minderwertig, und die beiden Reliefporträts sind ziemlich nüchtern; hervorragend ift dagegen die Lünette über dem Seitenportal, die Begegnung des heiligen Franz mit dem heiligen Domenicus darftellend (Taf. 270). Kein anderes Werk des Andrea hat eine folche Innigkeit der Empfindung, ift fo ausdrucksvoll und vornehm in der Bewegung und fo gefchickt in den Raum komponiert wie diefes Relief in faft freien lebensgroßen Figuren bis zu den Knieen, das fich Luca's Gruppe der Begegnung in Piftoja eng anfchließt. Man würde danach verfucht fein, die Entftehung in eine weit frühere Zeit zu fetzen, wenn nicht eine gewiffe Trockenheit und felbft Ängftlichkeit der Arbeit, die bei der Betrachtung aus der Ferne freilich nicht auffällt, fowie der Umftand, daß die Fleifchteile hier fchon nicht mehr glafiert find, für die fpätere Entftehung entfcheidend wären.

Um die Wende des Jahrhunderts macht fich ein ftarkes Nachlaffen in den Werken des Künftlers, der fich dem Greifenalter näherte, geltend.

Wir befitzen aus diefer letzten Zeit des Künftlers gleichfalls ein paar datierte Arbeiten, die uns auch die ungefähre Datierung anderer Werke geftatten. Aus dem Jahre 1505 ftammt die Lünette über dem Hauptportal des Domes zu Piftoja, die Madonna von zwei Engeln verehrt, während zwei fchwebende Engel fie krönen (Taf. 271). Wenig glücklich in den Verhältniffen, erfcheinen die Figuren nüchtern und befangen in Ausdruck und Haltung, langweilig und motivlos in Gewandung und Faltengebung, oberflächlich in der Durchführung. In der ruhigeren Haltung und dem ftummeren Ausdruck find fie den früheren Arbeiten verwandt, aber während aus diefen ein fchüchterner Ernft fpricht, der mit feinem Verftändnis der Natur und großem Gefchmack verbunden ift, erfcheint diefe Gebundenheit hier als empfindungslofer Ausfluß auswendig gelernter Formen bei handwerksmäßiger Ausführung. Selbft den Engelsköpfen ift diefer Zug einförmiger Langerweile und mangelnder Naturwahrheit aufgeprägt, und das Chriftkind ift fchon ein derber, fleifchiger Junge von unkindlichen Formen und Ausdruck. Das Gleiche gilt von dem ganz ähnlich komponierten Lünettenrelief am Hauptportal der Madonna della Quercia vor Viterbo (Taf. 273 a), das Andrea zwifchen den Jahren 1508 und 1510 ausführte. Die einzige beffere Figur hier, der heilige Laurentius zur Linken der Maria, ift faft treu dem Thürrelief am Dom von Prato entlehnt, das zwanzig Jahre früher entftand. Geringer noch find die Lünetten über den beiden Nebenthüren. Den gleichen Charakter trägt der Altar in der Antoniuskapelle zu Camaldoli mit der zwifchen vier Heiligen thronenden Madonna, die wieder in gleicher Weife von zwei fchwebenden Engeln gekrönt wird (Taf. 272); als Ganzes wie im einzelnen jenen Arbeiten aber überlegen und wohl auch etwas früher, was auch von dem ganz ähnlichen Altar mit der thronenden Madonna zwifchen vier Heiligen in Verna gilt. Der Altar mit der Madonna del Soccorfo in S. Maria in Grado zu Arezzo, bei mancher Schönheit im einzelnen doch fchwach im Aufbau und Anordnung, der Madonnenaltar in der Cappella de' Medici in S. Croce zu Florenz und ein Rundrelief der Madonna mit dem Kind in reicher Umrahmung im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 269) find andere charakteriftifche Arbeiten, die etwa um die Wende des Jahrhunderts entftanden.

Ein Urteil über die Arbeiten aus den letzten fünfundzwanzig Jahren des langen Lebens von Andrea della Robbia ift, wie fchon erwähnt, deshalb fo fchwierig, weil in feiner Werkftatt nicht weniger als fünf feiner Söhne zu Künftlern erzogen wurden und mehr oder weniger lange mit ihm zufammen arbeiteten, der bedeutendfte und ältefte unter ihnen, Giovanni (geb. 1469), fogar bis zu Andrea's Tode, nach dem er die Werkftatt allein fortfetzte. Bei dem hohen Alter Andrea's und bei der Verfchiedenartigkeit in der Ausführung der Arbeiten dürfen wir mit großer Wahrfcheinlichkeit annehmen, daß felbft an den ihm urkundlich übertragenen Werken diefer Zeit die Söhne zum Teil fchon einen wefentlichen Anteil und fchließlich wohl den Hauptanteil hatten.

Diefe Frage nach der Beteiligung der Söhne, und wie fich die fpäteften Arbeiten der Robbiawerkftatt auf fie verteilen, läßt fich erft jetzt mit einiger Sicherheit löfen, nachdem von allen beglaubigte Arbeiten bekannt geworden find. Daraus ergiebt fich, daß die meiften reine Handwerker waren, die in der Werkftatt ihres Vaters gerade genügende technifche Fertigkeit erlangt hatten, um mit Gefchick Fliefen, ornamentale Decken, Friefe und ähnliche Dekorationsftücke anzufertigen, denen aber die Fähigkeit, figürliche Darftellungen felbftändig oder überhaupt künftlerifch zu geftalten, mehr oder weniger abging. Dies beweift für den jüngeren Luca della Robbia das jetzt in den Appartimenti Borgia des Vatikan aufgeftellte und bezeichnete Altärchen vom Jahre 1499 (Taf. 283), eine auch ornamental fchlechte Arbeit, die es eigentümlich erfcheinen läßt, daß Luca für Raphael die fchönen Fliefen der Loggien und die Dekorationen, die fich jetzt im Mufeo induftriale zu Rom befinden, anzufertigen im ftande war. Wie Luca, fo verließ auch Fra Ambrogio della Robbia früh feine Vaterftadt und die Werkftatt des Andrea, indem er fich nach Siena wandte, wo er 1504 das Presepe in S. Spirito arbeitete, ein rohes Werk aus unglafierten Thonfiguren. Beide Künftler können für die befferen fpäteren Arbeiten der Werkftatt Andrea's nicht in Betracht kommen. Ein anderer Sohn Andrea's, Fra Mattia della Robbia, gleichfalls Dominikanermönch und, wie fein Bruder Luca, in Rom anfäffig und wahrfcheinlich mit ihm bei der Herftellung des Fliefenfußbodens in den Loggien befchäftigt, hat zwifchen den Jahren 1527 und 1532 einen figurenreicheren Altar angefertigt, der fich in der Collegiata zu Montecaffiano befindet. Ein bezeichnetes größeres Tondo mit der Madonna, dem kleinen Johannes und einer Stifterin, fowie mehrere ihm mit Wahrfcheinlichkeit zuzufchreibende Arbeiten in Arcevia laffen diefen noch zu wenig bekannten Künftler für die fpäteften, geringeren Arbeiten der Robbiawerkftatt mit in Betracht kommen. Dies ift vielleicht auch der Fall für einen anderen Bruder, Girolamo della Robbia (geboren 1488), der durch Franz I. nach Frankreich gezogen wurde, wie man annimmt, im Jahre 1527, wo er 1567 ftarb. Wenn von ihm auch die großen Tondi mit Büften am Schloß zu Hampton Court herrühren, fo ftand er dem Giovanni della Robbia als Künftler fehr nahe und würde vielleicht einzelne Werke, die wir diefem jetzt zufchreiben, gearbeitet haben können. Im großen und ganzen ift es aber diefer ältefte von Andrea's Söhnen, Giovanni della Robbia (geboren 1469, geftorben um 1529), der für die Robbia-Arbeiten des XVI. Jahrhunderts, fowohl die felbftändigen, wie die unter der Leitung des Andrea ausgeführten Werke, faft allein in Betracht kommt. Dafür fpricht auch der Umftand, daß kaum noch eine datierte Arbeit nach feinem Tode nachweisbar ift, felbft unter den kleinen Dekorationsftücken, wie Wappen und dergleichen.

Von Giovanni befitzen wir mehrere bezeichnete und einige urkundlich beglaubigte Arbeiten; diefe gehören bis auf zwei fchon den zwanziger Jahren des Cinquecento an: die Lünette mit der Beweinung Chrifti im Mufeo Nazionale zu Florenz aus dem Jahre 1521 (Taf. 280), ebenda der Altar mit der Anbetung

der Hirten aus demſelben Jahre, der Altar mit der Himmelfahrt Mariä von 1520 im Campoſanto zu Piſa und die Medaillons mit Heiligenköpfen im Hof der Akademie von Florenz aus dem Jahre 1522. Sie haben durchaus den gleichen Charakter: überfüllte Kompoſition in ungeſchicktem Hochrelief, nüchterne, ausdrucksloſe Geſtalten in ſchweren Gewändern mit unruhigen Falten, bunte und harte Färbung bei vielfach ſchon ſchlechter Glaſur und ſchwerfällige Einrahmung, meiſt durch maſſige Fruchtkränze. Am vorteilhafteſten erſcheint der Künſtler noch in einzelnen ſeiner weiblichen Reliefbüſten. Nach dem übereinſtimmenden Charakter läßt ſich eine ganze Reihe anderer, meiſt großer Altarwerke und Lünetten mit Sicherheit derſelben Zeit Giovanni's zuſchreiben; ſo der Altar mit der thronenden Madonna zwiſchen Heiligen von 1522 in der Via Nazionale zu Florenz, der Altar mit der Kreuzabnahme im Muſeo Nazionale, die Lünette mit der Verkündigung ebenda (Taf. 279), die thronende Madonna zwiſchen zwei weiblichen Heiligen in S. Croce, die Lünette mit der Krönung Mariä über der Thür von Ogniſſanti, die Lünette mit der Madonna und Heiligen über dem Portal von S. Jacopo di Ripoli, der Altar in Lari von 1524, ein anderer im Oratorium des Seminars von Fieſole von 1520, der Sakriſteibrunnen in S. Niccolo da Tolentino zu Prato aus demſelben Jahre und anderes mehr. Auch einzelne nur bemalte Thongruppen, regelmäßig die Beweinung oder Grablegung darſtellend, die aber zum Teil freier und feiner im Ausdruck ſind, laſſen ſich nach ihrer Verwandtſchaft mit dieſen Arbeiten mit großer Wahrſcheinlichkeit als Werke Giovanni's beſtimmen. Von zwei ſolcher Arbeiten in S. Francesco al Monte vor Florenz iſt die Lünette mit der Grablegung hier wiedergegeben (Taf. 281). Früher und tüchtiger iſt die Gruppe der Beweinung im Berliner Muſeum (Taf. 282). Ähnliche Arbeiten im South Kenſington-Muſeum und in mehreren Kirchen von Florenz.

Dieſe Arbeiten würden kaum verdienen, in reicherer Zahl unter den Werken aus der Blütezeit der Florentiner Renaiſſance mit abgebildet zu werden; aber Giovanni, der ſie ausführte, als er ſchon die fünfzig überſchritten hatte, hat aus ſeiner früheren Zeit Arbeiten von weſentlich feinerem künſtleriſchen Charakter aufzuweiſen. Freilich im Jahre 1513, als er den überladenen Altar in S. Medardo zu Arcevia ausführte, war er ſchon faſt ebenſo befangen und manieriert, wie in jenen ſpäteren Werken, was der (immerhin beſſere) Altar von 1514 in S. Luccheſe vor Poggibonſi beſtätigt. Doch beſitzen wir eine beglaubigte Arbeit vom Jahre 1497, den Sakriſteibrunnen von S. Maria Novella in Florenz (Taf. 276), der unter den Robbia-Arbeiten von jeher mit am meiſten bewundert worden iſt. Er übertrifft im architektoniſchen Aufbau und in der Dekoration alles, was Andrea Ähnliches geſchaffen hat; in der reichen Färbung iſt er harmoniſch, in den vollen Figuren, namentlich den Kindern, lieblich und friſch. Eine ganz ähnliche, in einzelnen Stücken faſt übereinſtimmende Arbeit, freilich nicht von gleicher Güte und wohl ſchon etwas ſpäter, iſt das reiche Tabernakel in S. Apoſtoli, fälſchlich Andrea zugeſchrieben.

Nach dieſen Arbeiten laſſen ſich verſchiedene größere Altäre als Werke Giovanni's aus dem Anfange des Cinquecento feſtſtellen; ſo die Madonna della

Cintola in der Kapuzinerkirche zu Barga (Taf. 277 *b*), die thronende Madonna zwifchen Heiligen im Dom zu Arezzo (Taf. 277 *a*) und ein ähnlicher Altar in S. Jacopo zu Gallicano, die Anbetung der Hirten in S. Lorenzo zu Bibbiena und in der Kapuzinerkirche zu Barga, wie die Anbetung des Kindes in Verna. Frifcher noch erfcheint der Künftler in dem im Aufbau befonders glücklichen Altar mit dem Jüngften Gericht in S. Girolamo zu Volterra, von 1501 (Taf. 275 *b*, die Figuren ausnahmsweife nur weiß auf blauem Grund), und in dem wohl etwas jüngeren Altar mit der Anbetung der Hirten im Mufeum zu Città di Caftello (Taf. 275 *a*). Der Chor der fingenden Engel ift hier von einem glücklichen Naturalismus und von einer Lebendigkeit, wie fie den gleichzeitigen Arbeiten des Andrea nicht mehr innewohnen, wie fie fich aber in den Engelsköpfen verfchiedener der vorgenannten Altäre ganz ähnlich wiederfinden. Ein Werk diefer Zeit, vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, fcheint mir nach dem Vergleich mit diefen Arbeiten auch der fchöne farbenreiche Altar mit der Anbetung der Könige im South Kenfington-Mufeum zu London (Taf. 274), der regelmäßig noch dem Andrea zugefchrieben wird.

Aus fpäter Zeit, zwifchen den Jahren 1514 und 1525 ausgeführt, find die berühmten Arbeiten am Ospedale del Ceppo zu Piftoja. Die Rundreliefs in fchwerfälligen Fruchtkränzen ergeben fich deutlich als fpäte, geringe Arbeiten der Werkftatt des Giovanni, die wefentlich tüchtigere abweichende Krönung Mariä über dem Portal gilt als ein Werk des Benedetto Buglioni, der in einem Jugendwerk, der Madonna zwifchen Engeln über dem Portal der Badia in Florenz (Taf. 286), dem Andrea della Robbia fo nahe fteht, daß er fein Schüler genannt werden darf; das Bedeutendfte find aber die langen Friesreliefs mit den Werken der Barmherzigkeit, die (bis auf das letzte, modernere Relief in unglafierten Thon) deutlich die Hand des Giovanni verraten, der in diefen abweichenden Motiven einen recht tüchtigen Naturalismus und eine naive Erzählungsweife bekundet (Taf. 278).

Das Abfterben der fchöpferifchen Thätigkeit in der Robbiawerkftatt verrät fich auch durch zahlreiche Wiederholungen berühmter Bildwerke älterer oder gleichzeitiger Florentiner Künftler, die in diefer Zeit entftanden; bald nach Antonio Roffellino (Taf. 284 *a*, häufig wiederholt), bald nach Benedetto da Majano, Verrocchio (Taf. 285 *b*), Francesco Rufticí (?, Taf. 285 *a*) u. a. m. Selbft Bilder fehen wir gelegentlich auf diefe Weife in Giovanni's Werkftatt reproduziert; fo eine Madonna Raphaels (Taf. 284 *b*).

In einzelnen wenigen Arbeiten aus glafiertem Thon läßt fich die Hand eines beftimmten Künftlers der Robbiafamilie nicht erkennen; fie müffen von dritten Künftlern ausgeführt fein, wenn fie auch zum Teil wohl in der Robbiawerkftatt glafiert worden find. Dahin gehören vor allem die feltenen Arbeiten des fchon genannten Benedetto Buglioni (1461—1521). Von einigen anderen derartigen Arbeiten find ein paar befonders intereffante, die fich im Mufeo Buonarroti und im Mufeum zu Lucca befinden (Taf. 287 *a*—*c*), fowie ein fpäter Altar von fienefifchem Charakter (Taf. 288) abgebildet worden.

DIE FLORENTINER MARMORBILDNER DES QUATTROCENTO.

DESIDERIO DA SETTIGNANO.

1428—1464.

Über Desiderio's Thätigkeit sind so wenig Urkunden bekannt, wie kaum über die eines anderen Florentiner Bildhauers dieser Zeit. Wir sind deshalb fast ausschließlich auf Vasari's kurzen Bericht und seine spärlichen Quellen dafür im Memoriale Albertini's und in dem Schriftchen des Antonio Billi angewiesen. Freilich kann Desiderio, der 1464 35 Jahre alt starb, nur eine verhältnismäßig kleine Zahl von Werken angefertigt haben, zumal sich darunter Denkmäler wie das Grabmal Marsuppini und das große Tabernakel in San Lorenzo befinden. Diese beiden sind so charakteristisch und so reich an Motiven, daß sie zuverlässigen Anhalt zur Bestimmung von einer Reihe nicht beglaubigter Werke bieten.

Durch Albertini werden die plastischen Arbeiten der Cappella Pazzi (»cose nel Capitulo bellissime de Pazi«) dem Donatello, Luca della Robbia und Desiderio zugeschrieben; für Donatello und Desiderio gemeinsam hat man demnach den köstlichen Cherubimfries außen an der Fassade (Taf. 289 u. 290) in Anspruch genommen. Daß Donatello's Hand nicht mit darin zu erkennen ist, beweisen sein Cherubimfries in der Sakristei von S. Lorenzo und vereinzelte Engelsköpfe an den Evangelistenreliefs, an der Madonnenstatue des Santo u. a. m., die wenig individuelle, oberflächlich behandelte, mürrische Kindergesichter zeigen. Die heitere Anmut, die Leichtigkeit und Frische, die unendliche Mannigfaltigkeit in der Wiedergabe der Kinderwelt, wie wir sie an der Pazzikapelle bewundern, geht dem Donatello noch ab. Er kann sie auch nicht einmal erfunden haben; diese Auffassungsweise war einer jüngeren Generation vorbehalten, welcher der große Meister den Weg dazu geebnet hatte. Diese herrlichen Köpfe (ich zähle 25 verschiedene, die alle mehrmals wiederkehren), haben ganz den Charakter der Cherubim und Engelsköpfe am Tabernakel in S. Lorenzo und am Grabmal Marsuppini, nur sind sie noch frischer, noch individueller und zeigen, wie die wenigen erhaltenen Arbeiten in pietra di macigno großer Florentiner Meister, noch ganz eigenhändige Ausführung. Augenscheinlich haben die Künstler dieses billige Material, wenn sie sich dazu bequemen mußten, breit und skizzenhaft behandelt, ähnlich wie den Thon; das giebt den Arbeiten den besonderen künstlerischen Reiz.

In dem Cherubimfries der Pazzi-Kapelle haben wir offenbar eine frühe, eigenhändige Arbeit des Desiderio vor uns, der hier unter dem Einfluß Donatello's von besonderer Frische und überraschender Wahrheit ist. Was Vasari vom Künstler im allgemeinen rühmt, paßt ganz besonders auf ihn als Schöpfer dieser Jugendwerke: Desiderio sei einer der Glücklichen, »che senza fatiche par-

toriscono le cose loro con una certa grazia, che non si può dare alle opere, che altri fa, nè per istudio nè per imitazione; ma è dono veramente celeste, che piove in maniera su quelle cose, che elle portano sempre seco tanta leggiadria e tanta gentilezza, che elle tirano a sè non solamente quelli che intendono il mestiero, ma molti altri ancora che non sono di quella professione.» Defiderio war einer diefer gottbegnadeten Meifter, die mit natürlicher Grazie und dem Liebreiz ihrer Geftalten Jeden bezaubern, den Künftler im gleichen Maße wie den Laien.

Daß Donatello für diefen Fries nicht in Betracht kommen kann, geht fchon aus der Zeit der Entftehung hervor: als der Künftler nach Padua überfiedelte, fpäteftens im Frühjahr 1443, war die Kapelle gerade unter Dach, aber gewiß nicht fchon in ihrem äußeren Schmuck vollendet; und als er 1453, dem Greifenalter nahe, zurückkehrte, war fein Stil ein wefentlich anderer geworden, und andere Arbeiten, wie der Johannes und die Modelle der Thüren für den Dom von Siena und vor allem die Bronzekanzeln von S. Lorenzo, nahmen die letzten Jahre des Künftlers faft ganz in Anfpruch, der fich zu einer fo untergeordneten dekorativen Arbeit gewiß nicht mehr hergegeben hätte. Die Zeit der Abwefenheit Donatello's von Florenz macht es auch unwahrfcheinlich, daß Defiderio im eigentlichen Sinne ein Schüler Donatello's war, wie Vafari in deffen Vita behauptet; denn als Donatello Florenz für elf Jahre verließ, ftand Defiderio erft im fünfzehnten Jahre; er trat alfo damals erft in das Alter, in dem der Schüler dauernden Einfluß von feinem Lehrer zu empfangen pflegt. Darüber aber, daß Defiderio ein Schüler Donatello's in dem Sinne zu nennen ift, daß diefer der Künftler war, der feine Richtung beftimmte, kann wohl kein Zweifel fein.

Mit diefen Kinderköpfen am Fries der Cappella Pazzi ftimmt aufs genauefte die berühmte kleine Marmorbüfte eines lachenden Knaben überein, jetzt im Befitz von Herrn H. Benda in Wien (Taf. 292), die gleichfalls früher als ein Werk des Donatello galt. Die ftarke Bewegung in Ausdruck und Formen, die Wahrheit in der Wiedergabe des Moments, die Feinheit der Modellierung find durchaus charakteriftifch für Defiderio und zeigen ihn in voller Meifterfchaft.

Die Florentiner Künftlerbiographie von Billi und nach ihm Vafari erwähnen unter den Werken Defiderio's mit befonderem Lobe ein Marmorrelief in der Guardaroba der Mediceer, ein tondo mit den Bruftbildern Chrifti und Johannes des Täufers als Knaben. Dies Relief hat fich im Privatbefitz zu Florenz erhalten (Taf. 291, im Befitz des Marchefe Niccolini). Es erfcheint gleichfalls als eine Jugendarbeit des Künftlers. Die enge Verwandtfchaft mit Donatello's kleinem in Macigno ausgeführten Profilrelief des jugendlichen Täufers im Museo Nazionale fällt auf dem erften Blick auf; ja bei näherem Vergleich kann man durch die große Übereinftimmung zwifchen diefem Relief und dem Johannesknaben in dem Rundrelief auf den Gedanken kommen, auch jenes fei eher ein Jugendwerk Defiderio's als eine Arbeit Donatello's, für die es bisher anftandslos galt. Doch möchte ich trotzdem an der Autorfchaft Donatello's für diefes Steinrelief fefthalten; der junge Defiderio hat fich diefem Vorbild mit möglichfter Treue angefchloffen, aber er bildet die Formen fchon reicher; durch Anbringung

der Hände und indem er die Figur mehr aus der Profilftellung herausrückt, fucht er das Motiv pikanter zu machen, und in der Zufammenftellung des Täufers mit dem jungen Chriftus giebt er der Kompofition einen genrehaften Zug.

Defiderio's Hauptwerk bleibt das herrliche Marmordenkmal des Carlo Marfuppini in S. Croce (Taf. 293—295), das der Künftler bald nach dem Tode des Staatsfekretärs (1455) ausführte, alfo gleichfalls noch, als er in den Zwanzigen ftand. Die Vorzüge diefes Denkmals, das von allen Grabmonumenten des Quattrocento am meiften bewundert wird, liegen auf der Hand, und die Eigenart des Künftlers tritt darin fo fcharf und vielfeitig zu Tage, daß wir hauptfächlich auf Grund diefer Arbeit nicht beglaubigte Werke dem Defiderio zufchreiben können. Neben dem gegenüber aufgeftellten Grabmal Bruni von Bernardo Roffellino, das ihm als Vorbild diente und wohl als folches vorgefchrieben wurde, zeigt Defiderio — abgefehen von dem Mangel an Originalität — geringeren architektonifchen Sinn und weniger Monumentalität bei etwas zu ftarkem Vorwiegen der Dekoration und des Figürlichen. In feiner Anordnung wie in der Ausbildung der köftlich leichten und organifch empfundenen Dekoration macht fich dafür ein feiner malerifcher Sinn, im Figürlichen eine faft nervöfe Lebendigkeit und heitere Lebensluft in Ausdruck und Bewegung geltend.

Mit dem Monument Marfuppini hat das große Marmortabernakel in San Lorenzo (Taf. 303—305*a*) die engfte Verwandtfchaft; architektonifche Gliederung, Dekor wie Typen und Behandlung der Figuren find ganz übereinftimmend, fodaß die Ausführung wohl unmittelbar nach der des Grabmonuments gefetzt werden muß. Das Figürliche ift hier zum Teil noch von größerer Frifche, namentlich die Kinder auf dem Giebel, die auch in der Ausführung ganz eigenhändig erfcheinen; die Behandlung ift reicher, die Formen rundlicher, wohl weil das Tabernakel dem Auge des Befchauers urfprünglich näher war.

Nach diefen beiden Werken laffen fich verfchiedene kleinere Marmorarbeiten, die nicht bezeugt find, meift mit Sicherheit dem Defiderio zufchreiben. Zunächft verfchiedene Madonnenreliefs. Aus dem Mediceerbefitz ftammt aller Wahrfcheinlichkeit nach das größere Flachrelief, das jetzt an einem Haufe in Via Cavour gegenüber Palazzo Medici angebracht ift (Taf. 298). Es entfpricht in jeder Beziehung dem Madonnenrelief in der Lünette des Marfuppini-Monuments, abgefehen von kleinen ftiliftifchen Unterfchieden, welche die verfchiedene Aufftellung beider Arbeiten bedingte. In dem Madonnentabernakel, urfprünglich wohl für eine Kapelle komponiert und für die Nähe berechnet, ift die Gruppe gefchloffener, genrehafter, die Figuren find bewegter, das Relief ift flacher, delikater in der Durchführung und von vollendet malerifchem Stil. Ganz ähnlich ift das kleinere Marmorrelief der Maria mit dem nackten ftehenden Kind, das fie zärtlich an fich fchmiegt, jetzt in der Galerie zu Turin (Taf. 299*a*). Auch hier die gleiche malerifche Behandlung in ganz flachem Relief mit ftarker Betonung einzelner bedeutungsvoller Teile durch fcharfe Umränderung (wie bei den tiefliegenden Augen, am Mund, an den Fingernägeln u. s. w.), die fchönen langen Finger mit ihrer nervöfen Beweglichkeit,

das leicht gewellte Haar, die reiche Faltengebung ohne größere Motive. Um zu zeigen, wie die gleichzeitigen Stucknachbildungen die Originale wiedergeben, iſt neben dem Marmor der Turiner Sammlung eine Stuckwiederholung in vorzüglicher alter Bemalung abgebildet (Taf. 299 *b*, im Berliner Muſeum). Neu im Motiv: Mutter und Kind wenden ſich dem Beſchauer zu, iſt das reizvolle Marmorrelief, das aus dem Hoſpital von S. Maria Nuova an M. Foulc in Paris verkauft worden iſt (Taf. 297). Die Kompoſition iſt hier um vier Cherubim bereichert, herzige, echt Deſiderio'ſche Kinderköpfchen.

Ein kleines Madonnenrelief im Beſitz von M. Guſtave Dreyfuß in Paris (Taf. 296 *a*), das Maria in ganzer Figur ſitzend und im Profil darſtellt, zeigt den Stil des Künſtlers ebenſo ausgeſprochen, jedoch in noch etwas herberer und teilweiſe ſelbſt noch etwas ungeſchickter Form: eckiger in Kompoſition, kantiger in der Zeichnung, im ernſten Ausdruck der Mutter wie in der Profilſtellung und in der ganzen Kompoſition noch dem Donatello verwandt, ſo daß wir es als ein frühes Werk Deſiderio's in Anſpruch nehmen dürfen. Was man hier als Merkmale des Cinquecento hat erkennen wollen, indem man das Werk dem Pierino da Vinci zuſchrieb und damit um faſt hundert Jahre zu ſpät datierte: das flache Relief, die nackten Füße, das hoch geſtellte linke Bein der Maria, die Art des Greifens der Hände, die Faltengebung und anderes, ſind ebenſo viele charakteriſtiſche Eigenſchaften für Donatello und ſeine Schule.

Mit dieſem kleinen Madonnenrelief auf einer Tafel findet ſich die Nachbildung eines Flachreliefs in pietra di macigno im Beſitz von Lord Wemyß zu London, das unter Donatello's Namen durch zahlloſe moderne Nachbildungen bekannte Bruſtbild der heiligen Katharina darſtellend (Taf. 296 *b*). Das maleriſche Flachrelief, die delikate Zeichnung und ihre ſcharfe, auf die Wirkung bei ſtarkem Seitenlicht berechnete Umränderung, iſt wieder ganz charakteriſtiſch für Deſiderio; namentlich ſteht ſie darin der oben genannten Madonna der Dreyfuß'ſchen Sammlung nahe, ſodaß ſie wohl nicht viel ſpäter entſtanden iſt.

Deſiderio's Erfindung iſt wohl zweifellos auch eine mehrfach in Stuckwiederholungen vorkommende Madonna in Flachrelief (Taf. 300 *a*), die zwiſchen den Madonnen in Turin und bei M. Foulc in Paris in der Mitte ſteht. Das angebliche Original, in pietra di macigno, befindet ſich im South Kenſington-Muſeum zu London (Taf. 300 *b*). Doch macht dieſes Relief den Eindruck einer Fälſchung, die nach einer ſolchen Stuckwiederholung um die Mitte des XIX. Jahrhunderts in Florenz angefertigt ſein wird. Schon der Umſtand, daß der Stein keinerlei Spuren von Verwitterung oder alter Patina zeigt, iſt verdächtig; vor allem machen aber der negerhafte Kopftypus der Maria, während dieſer im Stuck ſehr liebliche Formen zeigt, die unſichere und doch übertriebene Umränderung, das mangelhafte Verſtändnis in der Ausführung einzelner Details, namentlich der Haare, der Augen und Lippen, die Art, wie das Wappen eingekratzt iſt, und die unheraldiſche Bildung desſelben Zweifel an der Echtheit dieſes Stückes rege. Jedenfalls können die viel feineren Stuckreliefs der gleichen Kompoſition nicht über dieſem Steinrelief geformt ſein.

Auch das Thonmodell einer Madonnenſtatue beſitzen wir von Deſiderio in der berühmten Statuette des Kenſington-Muſeums (Taf. 330*b*), die Ant. Roſſellino's Namen führt; wieder ein köſtliches Bild ſtolzer Mutterfreude und ausgelaſſenſter Kindesluſt, wie uns wohl kein zweites aus dieſer Zeit erhalten iſt, dabei meiſterhaft in ſeiner ſkizzierenden Behandlung. Der packende Moment iſt mit gleicher Friſche und Lebendigkeit ergriffen, wie in den Kinderköpfen am Fries der Kapelle Pazzi.

Als eines der wenigen Reliefs mit reicherer Kompoſition von landſchaftlichem Grunde iſt das marmorne Hieronymusrelief im Beſitz des Herrn R. von Liphardt in Rathshof bei Dorpat (Taf. 305 *c*) von beſonderem Intereſſe. Es zeigt alle charakteriſtiſchen Merkmale des Künſtlers ſchon in ganz entwickelter Weiſe, ſo daß wir es ſeiner ſpäteſten Zeit zuſchreiben müſſen. Eine kleine Pietà: der Leichnam Chriſti von zwei klagenden Engeln gehalten, dem Marmorrelief des ähnlichen Motivs am Tabernakel in S. Lorenzo entſchieden überlegen, iſt aus Florenz vor kurzem nach Amerika gekommen. In Florentiner Sandſtein ausgeführt, wie es gerade bei Deſiderio ungewöhnlich häufig iſt, hat das Relief leider durch Verwittern ſtark gelitten. Dem noch altertümlich ſtreng behandelten Löwen auf jenem Hieronymusrelief entſpricht ein heraldiſch großartig aufgefaßter Löwe im Wappen der Gianfigliazzi, der den alten Palaſt der Familie am Lungarno ſchmückt; ſchon bei Vaſari als ein Werk Deſiderio's beſchrieben (Taf. 302). Die einzige Statue von der Hand des Künſtlers, die bemalte Holzfigur der Magdalena in S. Trinita zu Florenz (Taf. 310), verrät in ihrem herben Ausdruck, in ihrem ſtarken Bau und in den großen Extremitäten das Vorbild von Donatello's Täuferſtatue im Battiſtero, freilich bei volleren Formen und anmutigerer, etwas ausgeſchwungener Haltung, die für Deſiderio ganz charakteriſtiſch iſt. Benedetto da Majano, dem die Vollendung nach Deſiderio's Tode aufgetragen wurde, hatte wohl nur wenig noch daran zu machen.

Die außerordentlich individuelle, treffende Auffaſſungsweiſe des Künſtlers befähigte ihn ganz beſonders zum Porträtbildner. In der That laſſen ſich von ihm noch eine Reihe hervorragender Porträtbüſten nachweiſen, und zwar, der weiblich-genrehaften Richtung ſeiner Kunſt entſprechend, gerade Büſten von jungen Mädchen, Jünglingen und Kindern. Schon Vaſari macht eine dieſer Büſten, die Marmorbüſte der jungen Marietta Strozzi, unter Ausdrücken großer Bewunderung namhaft. Man glaubte dieſe Büſte in der einzigen Frauenbüſte des Palazzo Strozzi, die vor etwa fünfzig Jahren aus dem Giardino wieder in den Palaſt überführt war, erkennen zu dürfen. Allein dieſe hat weder mit Deſiderio noch überhaupt mit der Florentiner Kunſt etwas gemein, iſt vielmehr das Werk eines Künſtlers, der an den Höfen von Urbino, Neapel und in Sizilien gearbeitet hat, wahrſcheinlich des Francesco Laurana. Erſt vor einigen Jahren iſt, verſteckt in den Anlagen des Strozzi'ſchen Gartens, die Büſte eines jungen Mädchens aufgefunden worden, leider ſtark verwittert und verſtoßen, die alle charakteriſtiſchen Merkmale der Kunſt des Deſiderio trägt und daher mit großer Wahrſcheinlichkeit als die von Vaſari bewunderte Büſte der Marietta Strozzi in

Anfpruch genommen werden darf (Taf. 306 *b*). Schon äußere Gründe fprechen dafür: Marietta war, als Defiderio ftarb, erft fünfzehn Jahre alt; hier fehen wir in der That ein junges Mädchen vor uns, deffen abfallende Schultern und unentwickelte, eckige Formen zumal bei einer Italienerin auf ein Alter von kaum mehr als vierzehn Jahren fchließen laffen. Diefe ihre Eigenart ift mit rückfichtslofem Naturalismus in der Büfte ausgefprochen, aber die Formenfprache, die Modellierung von Hals und Kopf, die Zeichnung der Augen und des Mundes verraten doch deutlich den Künftler, der die Jünglinge mit den Guirlanden am Grabmal Marfuppini modellierte. Deutlicher noch zeigt fich der Charakter des Meifters in einer zweiten, ganz ähnlichen Marmorbüfte der Marietta im Befitz des Berliner Mufeums (Taf. 306 *a*). In dem reicheren Leben, das in den fprechenden Lippen, in der Bewegung des Kopfes und in dem ausdrucksvollen Blick fich geltend macht, und in der Faltengebung der Ärmel ift fie jener früheren, fchlechter erhaltenen Büfte noch überlegen. In derfelben Sammlung befindet fich das Stuckmodell der Büfte einer hübfchen jungen Frau, mit weißem Kopffchleier (Taf. 307 *a*), das den eben genannten Büften aufs engfte verwandt ift, während die Marmorbüfte einer jungen Frau im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 307 *b*) bei gleichem Charakter in dem befangeneren Ausdruck und der etwas nüchternen Glätte der Behandlung wohl auf teilweife Ausführung durch einen Marmorarbeiter fchließen läßt.

Diefer Frauenbüfte des Bargello ift die Marmorbüfte eines Jünglings in demfelben Mufeum (Taf. 309 *b*) in Auffaffung, Haltung und Behandlung aufs engfte verwandt. Im Typus erinnert fie befonders ftark an die Jünglingsgeftalten des Grabmals Marfuppini, während eine kleine jugendliche Johannesbüfte im Befitz von M. Rodolphe Kann in Paris (bis vor kurzem bei Sir Charles Robinfon in London, Taf. 309 *a*) durch größere Frifche, durch die dem Defiderio eigentümliche nervöfe Lebendigkeit und den Charme in der Darftellung der Jugend auf eine eigenhändige, frühere Arbeit des Künftlers fchließen läßt.

Die vollendetfte Büfte, die uns von Defiderio erhalten ift, eine der fchönften Büften aller Zeiten, ift die unter dem Namen der Urbiner Prinzeffin bekannten Frauenbüfte. Das aufs höchfte durchgeführte Original aus feinem Urbiner Kalkftein befindet fich im Berliner Mufeum (früher im Palazzo Barberini, wohin fie mit der Urbiner Erbfchaft kam, Taf. der Probelieferung); ein Stuckmodell ift im Befitz des Lord Wemyß zu London (Taf. 301). Letzteres, in Haltung noch freier, frifcher und voller in den Formen, fo daß man an eine Arbeit des Barock erinnert wird, giebt in der Auffaffung und Anordnung, namentlich wie die Bruft halb freigelaffen ift, ein merkwürdiges Beifpiel dafür, wie folche Büften vornehmer Perfonen, die nur für kurze Zeit und nur für den Kopf zu fitzen pflegten, mit Hilfe eines fchönen Modells fertig gearbeitet wurden. Dem Original wurde freilich wieder eine ftandesgemäße, prächtige aber etwas fteife Tracht und die entfprechende vornehme Haltung gegeben. Ein paar über einer feinen Stuckfchicht bemalte Holzbüften junger Frauen im Befitze des Louvre, des Mufeums von Lyon und von Herrn Dr. Albert Figdor in Wien find diefen

Büften junger Frauen und Mädchen von der Hand des Defiderio in Zeit und Charakter verwandt, aber nicht frifch und frei genug für den Künftler felbft.

Den Kinderbüften aus der früheren Zeit Defiderio's ftehen einige fpätere Arbeiten diefer Art gegenüber, die an Frifche und kindlicher Lebendigkeit jenen kaum etwas nachgeben, in feiner Wiedergabe der Individualität aber womöglich noch höher ftehen. Allen voran ift die Knabenbüfte bei G. Dreyfuß in Paris zu nennen (Taf. 308*a*). Ähnlich ift die kleine Büfte in der Chiesa dei Vanchettoni (Taf. 333*c*) und eine etwas befangene kleine Marmorbüfte nicht ganz von gleicher Lebensfrifche, deren Aufbewahrungsort mir nicht bekannt ift (Taf. 308*b*; in der Bibliothèque Nationale zu Paris befindet fie fich nicht). Hier könnte fchon ein anderer Künftler, Antonio Roffellino, mit in Betracht kommen. Alle drei find nur mit einem lofe um die Bruft fitzenden Hemdchen bekleidet, was uns bei einem Kinderporträt durchaus natürlich erfcheint. Da aber eine Anzahl folcher ganz individueller Florentiner Knabenbüften aus der gleichen Zeit durch das Lammsfell als Büften des jungen Johannes charakterifiert ift, da mehrere diefer mit einem Hemdchen oder einem kleinen Rock bekleideten Knabenbüften Gegenftücke zu folchen Johannesbüften bilden, und gelegentlich noch ihren alten Heiligenfchein mit Kreuzesnimbus befitzt, da endlich auch Defiderio's oben genanntes Rundrelief (vgl. Taf. 291) diefelbe Zufammenftellung zeigt, fo ift es fehr wahrfcheinlich, daß diefe Knabenbüften nicht als einfache Porträtbüften entftanden find, fondern den Knaben Chriftus darftellen follen und zufammen mit der Büfte des Knaben Johannes, des Schutzheiligen von Florenz, zum Schmuck von Oratorien und Kapellen gearbeitet wurden. Der naiven Anfchauung und der individuellen Auffaffung der Zeit entfprach es, daß die Auftraggeber dabei das eine oder andere ihrer Kinder, das ihnen befonders lieb war, als Modell benutzen ließen, deffen Porträtierung in Bild oder Büfte ihnen fonft noch zu anfpruchsvoll erfchienen wäre.

Das South Kenfington-Mufeum befitzt ein großes Kamin, das in feiner Art wohl die fchönfte Arbeit des Quattrocento ift (Taf. 311*b*). Sowohl der Dekor wie die Reliefporträts: die Bildniffe eines jungen Mannes und feiner Frau, und die Putten an den Konfolen verraten einen fehr tüchtigen Florentiner Künftler bald nach Mitte des XV. Jahrhunderts, der dem Defiderio befonders nahe fteht. Doch find die Köpfe mit dem feftgefchloffenen Munde zu ausdruckslos und zu wenig belebt, die Fruchtgehänge in den Pilaftern zu voll, um an Defiderio felbft zu denken. Ein ähnliches Kamin, jedoch fehr viel einfacher, befindet fich im Mufeum zu Faenza (Taf. 311*a*), wohin es aus dem Stadthaus gebracht worden ift. In Verbindung mit Defiderio muß auch ein Madonnenrelief in Marmor genannt werden, das in der Via Cavour zu Florenz, nahe dem Palazzo Medici, eingemauert ift (Taf. 312*b*). Die fcharfe Umränderung von Augen und Mund, die unruhige kleine Fältelung der dünnen Gewänder, die wie durchnäßt an den Körpern anklatfchen, find Übertreibungen von Eigentümlichkeiten, die wir auch bei Defiderio beobachten.

BERNARDO ROSSELLINO.

1409—1464.

Die Bedeutung des Bernardo Roffellino ift lange verkannt worden. Als Architekt hat man anderen Florentiner Künftlern mit dem Namen Bernardo feine Arbeiten zugefchrieben, und wo der Künftler mit Alberti zufammen arbeitete, hat man ihn zum Handlanger gemacht, der Alberti's Pläne ausführte. Wie die neuere Zeit nachgewiefen hat, daß der Künftler unter den bahnbrechenden Architekten der Renaiffance eine hervorragende Rolle fpielte und auch gegenüber Alberti fehr mit Unrecht in eine untergeordnete Stellung gerückt worden ift, fo wird man ihm jetzt auch als Bildhauer allmählich wieder gerecht. Bernardo nimmt als folcher eine ähnliche Stellung ein, wie ein jüngerer Florentiner Architekt von ähnlicher Bedeutung, Giuliano da Majano: beide hielten als ältefte Brüder einer zahlreichen Künftlerfamilie eine große Bildhauerwerkftatt; aus der einen ging Antonio Roffellino, aus der anderen Benedetto da Majano als berühmte Marmorbildner hervor. Aber während Giuliano als Bildhauer nur untergeordnet war, hat Bernardo auch als folcher fehr achtbare Leiftungen aufzuweifen.

Bernardo fcheint fchon von vornherein wie als Baumeifter fo auch als Bildner thätig gewefen zu fein. Dem Fünfundzwanzigjährigen wurde 1434 die Fertigftellung der gotifch begonnenen Faffade der Misericordia in Arezzo (Taf. 313) übertragen, die er in wenigen Jahren fertig ftellte. An diefer im Stil keineswegs reinen und muftergiltigen, aber fehr originellen Faffade, worin der Künftler mit feinem Verftändnis die moderne Formenfprache dem gotifchen Unterbau angepaßt hat, ift das große Relief in der Lünette mit der Madonna della Misericordia, umgeben von den knieenden Andächtigen und den heiligen Cosmus und Damianus in den Ecken (Taf. 313, wozu das kleine fkizzenhafte Thonmodell fich im Mufeum zu Arezzo befindet, Taf. 316), fowie die Statuen der Heiligen Gregor und Donatus in den Nifchen noch handwerksmäßig in der Ausführung, namentlich der Extremitäten, aber fchon charakteriftifch für den Künftler. Die Geftalten find von edler Bildung, von anmutigen, faft fchönen Formen und lieblichem Ausdruck, in der Gewandung jedoch ohne größere Motive. Die hier noch etwas gotifierenden Falten werden fpäter tiefer und voller, die Durchbildung wird naturaliftifcher und forgfältiger, aber zu freier Bewegung und voller Beherrfchung der Formen, zu frifcher Belebung des Ausdrucks, der etwas Befangenes und Stummes behält, dringt Bernardo auch in feinen fpäteren und beften Arbeiten nicht ganz durch.

Auch eine noch frühere, von 1433 datierte, Altartafel mit der Verkündigung und figurenreicher Predella in Thon, jetzt in der Sakriftei des Doms von Arezzo (Taf. 320), ift dem Künftler neuerdings zugefchrieben worden. Sie ift noch befangener als der plaftifche Schmuck der Faffade der Misericordia, und es

könnte neben Bernardo wohl auch einer der früheren Florentiner Thonbildner, die um diefe Zeit auch gerade in Arezzo befchäftigt waren, für diefe noch wenig ausgefprochene Arbeit in Betracht kommen.

Erft zehn Jahre fpäter begegnen wir dem Künftler wieder in einer plaftifchen Arbeit: in feinem umfangreichften und bedeutendften Werke, dem berühmten Grabmal des 1444 verftorbenen Staatsfekretärs Lionardo Bruni in S. Croce zu Florenz (Taf. 315), das Bernardo bald nach deffen Tode in Angriff nahm und in kurzer Zeit fertig ftellte. Der Künftler bewährt fich hier als hervorragender Architekt. Der Aufbau des Grabes in triumphbogenartiger Umrahmung ift ebenfo groß wie fein in den Verhältniffen; der Dekor, auf das befcheidenfte Maß befchränkt, ift trotzdem fehr wirkungsvoll; der Sarkophag mit der aufgebahrten Leiche darüber ift vollendet fchön im Aufbau; die Geftalt des Todten ift die edelfte Schöpfung Bernardo's und neben Donatello's Papft Johann XXIII. die vornehmfte Grabfigur, die uns die italienifche Kunft hinterlaffen hat. Die Form des Nifchengrabes, wie fie Bernardo hier erfunden hat, blieb bis zum Ende des Jahrhunderts in Florenz die maßgebende. Befangener find die fchwerfälligen nackten Putten mit dem Wappen über dem Giebel und die Madonna mit den beiden anbetenden Engeln zur Seite in der Lünette. Man hat diefe früher dem Verrocchio zugefchrieben, der zur Zeit der Entftehung diefes Denkmals erft zehn Jahre alt war; die Art des Halbreliefs, die langen Falten der gefütterten Gewänder, die rundlichen Formen, der ftumme Ausdruck der lieblichen Gefichter find aber ganz charakteriftifch für Bernardo Roffellino.

Im Jahre 1446 finden wir den Künftler in Siena, wo er eine in ihrer Dekoration fehr charakteriftifche Marmorthür im Palazzo Pubblico (Taf. 316) ausführt. Die Marmorfiguren der Verkündigung in der Misericordia zu Empoli (Taf. 317), aus dem folgenden Jahre 1447, find trotz ihrer Befangenheit in der Haltung wohl die holdfeligften Geftalten des Künftlers. Ähnliche Figuren, in den fchönen vollen Gefichtern mit dem gleichen Ausdruck ftiller Andacht, in der Bewegung eher freier, find die jugendlichen Engel in dem 1449 entftandenen Marmortabernakel der Kirche des Hofpitals S. Maria Nuova in Florenz (Taf. 317), an dem die Dekoration ausnahmsweife ziemlich flüchtig ift. Das Grabmal der Beata Villana in S. Maria Novella (Taf. 314), von 1451, ift wohl die geringfte Arbeit des Künftlers; fie zeigt ein altes gotifches Motiv in nüchterner Form, auch find die Figuren ohne den gewohnten Reiz und zeigen felbft in Haltung und Gewandung noch gotifche Reminiscenzen. Auch in dem Grabmal des Rechtslehrers Filippo Lazzari in S. Domenico zu Pistoja (Taf. 321), das bei Bernardo 1462 beftellt, aber, bis auf die Grabfigur und den kleinen knieenden Engel oben, erft von Bernardo's Bruder Antonio bis 1468 ausgeführt wurde, lehnt fich der Künftler, wohl auf Verlangen der Befteller — an ältere Vorbilder an: an die Profefforendenkmäler des benachbarten Bologna. Der fehr reizvolle Typus des einfachen Wandgrabes, wie es Bernardo zuerft für Orlando de' Medici nach deffen Tode 1455 für die Annunziata in Florenz ausführte (Taf. 318), (faft treu wiederholt im Grabmal des 1460 geftorbenen Gemignano

Inghirami im Kreuzgang von S. Francesco zu Prato), ift ganz ohne figürlichen Schmuck. An dem wahrfcheinlich auf Bernardo zurückgehenden fchlichten Sarkophag des Neri Capponi († 1457) in S. Spirito zu Florenz (Taf. 319) ift das breit behandelte Reliefporträt des charaktervollen Kopfes von kräftigem Naturalismus. Auch die einfache, aber edle Grabfigur von dem zerftörten Monument des Mönches B. Lorenzo da Ripafratta († 1457) in S. Domenico zu Piftoja (Taf. 320) ift in neuefter Zeit, nach ihrem Charakter wohl mit Recht, auf Bernardo Roffelino zurückgeführt worden.

ANTONIO ROSSELLINO.

1427 bis um 1478.

Von Antonio wiffen wir, daß er 1456 mit drei anderen Brüdern in der Bildhauerwerkftatt feines älteften Bruders Bernardo arbeitete. Er ftand damals fchon im 30ften Jahre, hatte alfo zweifellos bereits eine längere künftlerifche Thätigkeit hinter fich, die fich wohl nicht allein auf die Mitarbeit an den plaftifchen Arbeiten Bernardo's befchränkte: das frühefte Werk, über das wir urkundliche Nachrichten haben, ift jedoch (außer einer Büfte von 1456) erft der Sebaftiansaltar in der Pieve zu Empoli (Taf. 322), für den er 1457 die beinahe lebensgroße Statue des Sebaftian, fowie zwei knieende jugendliche Engel, die den Heiligen bekrönen, in Marmor ausführte. Hier fteht Antonio bereits auf der Höhe feiner Kunft. Der Sebaftian ift wohl die fchönfte nackte Geftalt aus der Richtung der Florentiner Marmorbildner, die mit Bernardo Roffellino beginnt und in Matteo Civitale ihren Abfchluß erhält. Um diefe Figur voll zu würdigen, möge man den Sebaftian Civitale's damit vergleichen, den diefer etwa 25 Jahre fpäter für das Tempietto im Dom von Lucca meißelte. Die leichte fchöne Bewegung, die der Richtung des mit flehendem Blick nach oben gewandten Kopfes folgt, bringt die vollen und weichen, aber doch keineswegs weichlichen Formen der fchönen Jünglingsgeftalt in vorteilhaftefter Weife zur Geltung, und der warme Ton des bräunlichen, fchön geglätteten Marmors giebt ihnen eigentümliche Lebensfrifche. Die beiden knieenden Engel in reicher Gewandung find holde Knabengeftalten von individueller Bildung.

Im folgenden Jahre 1458 arbeitete Antonio laut Infchrift den Marmorfarkophag des heiligen Marcolinus für Forlì, wo er jetzt im Mufeum aufgeftellt ift (Taf. 321 *b*). Die Engel mit der Infchrift am Deckel und die Statuetten in den Nifchen find etwas handwerksmäßig in der Ausführung und daher wohl wefentlich von Gehilfen in der Werkftatt gearbeitet, die unterfetzten Geftalten der Maria und des Engels oben auf dem Deckel find dagegen von großem Liebreiz, fchöner Bewegung und fein belebter Gewandung.

Wenige Jahre nach diefer Arbeit, im Jahre 1461 erhielt der Künftler feinen erften großen Auftrag in Florenz, den bedeutendften, zu dem er überhaupt be-

rufen wurde und dem wir sein berühmtes Meisterwerk verdanken: die Kapelle des Kardinals von Portugal mit dem Monument desselben in San Miniato (Taf. 324), das er in wenigen Jahren vollendete. Antonio hat in diesem prächtigen Denkmal wieder einen ganz neuen Typus geschaffen. Der architektonische Aufbau ist darin freilich schon sehr gelockert, aber die Anordnung ist im malerischen Sinn vollendet schön. Die Darstellung ist gewissermaßen als Vision gedacht: hinter dem zurückgeschlagenen Vorhang erblickt der Beschauer die auf dem Sarkophag aufgebahrte edle Gestalt des schönen jungen Kirchenfürsten, zu welchem Engel herabschweben, die in einem Kranz von Früchten das Bild der Maria mit dem Kinde tragen, das segnend auf den Toten blickt, während einer von zwei verehrenden jugendlichen Engeln die Krone über seinem Haupte hält. Die Eigenart des Künstlers kommt hier voll und besonders vorteilhaft zur Geltung, da auch die Ausführung vielfach seine eigene Hand zeigt: die Lebendigkeit in Bewegung und Ausdruck, die naive Fröhlichkeit der Kinder, der schwärmerische Ausdruck der schönen jugendlichen Köpfe, die weiche Behandlung des Fleisches, die feine Durchbildung der Körper und der malerisch behandelten Faltengebung mit den flatternden Gewandzipfeln der bald dicken gefütterten, bald dünnen Stoffe, der höchst gewählte Geschmack in der Anordnung wie in der Durchbildung, in den reizenden Details und ihrer Unterordnung unter den Gesamteindruck.

Erst nach Fertigstellung dieses Monumentes wird Antonio an die Vollendung des Denkmals des Filippo Lazzari für S. Domenico in Pistoja (Taf. 321*b*) gegangen sein, das sein Bruder Bernardo bei seinem Tode 1464 unfertig hinterlassen hatte; im Jahre 1468 war dasselbe bereits fertig. Hier ist vor allem das große Relief mit der Vorlesung des Professors vor seinen Studenten Antonio's Werk, das sich durch die Lebendigkeit der Erzählung und die Schönheit der Gestalten auszeichnet. Erst in diese Zeit gehört auch ein hervorragend schönes Marmortabernakel, das aus S. Chiara in Florenz in das South Kensington-Museum (Taf. 323) gekommen ist. Bis auf die architektonischen Glieder ist hier der Schmuck ganz figürlich, und trotzdem ist das Ganze nicht überladen, kommen die architektonischen Formen besonders klar und kräftig zur Geltung. Um an Bernardo Rosselino zu denken, dem man die Arbeit neuerdings zugeschrieben hat (im Kensington-Museum geht sie unter Desiderio's Namen), sind die Gestalten schon zu frei bewegt, ist der Ausdruck schon zu lebendig: auch findet sich die Gestalt des Gottvater fast genau so in Antonio's Relief der Steinigung des h. Stephan an der Kanzel in Prato, der prächtige Adler im Konsol an dem Stuhl der Thonmadonna im Berliner Museum. Die einfachen, kräftigen Ornamente, der noch beinahe ernste Ausdruck der schönen Knabenköpfe und das Fehlen der Bohrlöcher weisen die Entstehung in die frühere Zeit des Künstlers.

Ein großes rundes Marmorrelief mit der Anbetung des Kindes im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. 325*a*) wird etwas später entstanden sein als jenes Tabernakel, jedoch wohl noch vor 1470. Das nur wenig kleinere Thonmodell dieses sehr malerisch behandelten Reliefs, das wesentlich von Gehilfen ausgeführt ist, hat sich noch erhalten und befindet sich jetzt im Berliner Museum

(Taf. 325 *b*). Es zeigt nicht nur, welche Vorzüge in der Regel diefe, wenn auch oft noch ohne genauere Naturftudien breit in Thon fkizzierten Modelle vor der Ausführung durch die Hände von Gefellen haben: wir fehen auch daran, wie ftark die Künftler bei der Ausführung in Marmor oft vom Modell abzuweichen pflegten. Eine wefentliche Verbefferung zeigt der Marmor nur in der Geftalt der Maria, für die der Künftler ein fchönes Modell benutzte. Diefe Kompofition muß fich, ähnlich wie das Monument des Kardinals von Portugal, großer Beliebtheit erfreut haben; denn von beiden erhielt Antonio Aufträge auf Wiederholungen für Neapel. Nach dem Tode der Maria von Arragon († 1470) beftellte der Gatte Antonio Piccolomini, der wahrfcheinlich fchon durch Bernardo Beziehungen zum Künftler hatte, ein Marmorgrab nach dem Vorbilde des Monuments in S. Miniato, deffen Ausführung aber bei feinem Tode kaum begonnen war; wie das jetzt in Montoliveto zu Neapel ftehende Denkmal (vgl. Taf. 355) beweift, wurde die Vollendung dem Benedetto da Majano anvertraut. Vorher fchon wird Antonio den Auftrag auf den großen prächtigen Marmoraltar (Taf. 335) erhalten haben, der an derfelben Stelle fteht und in feinem Mittelftück eine erweiterte Umbildung des Rundreliefs mit der Anbetung im Museo Nazionale zu Florenz zeigt. Diefe Anbetung, berühmt durch den Chor tanzender Engel in der Luft, wie die beiden zierlichen Einzelgeftalten der Seitennifchen find wohl im wefentlichen eigenhändige Arbeiten des Künftlers.

Durch die Jahreszahl 1473 genau beftimmbar ift die Ausführung der drei auf Antonio zurückgehenden Reliefs an der Kanzel im Dom zu Prato (Taf. 336): die Gürtelfpende, die Steinigung und die Leichenfeier des heiligen Stephan, lebendig erzählte Gefchichten, wenn auch ohne bedeutendere Auffaffung und Charakteriftik. Das Grabmal des Lorenzo Roverella in S. Giorgio von Ferrara (Taf. 339), das bald darauf im Jahre 1475 vollendet wurde, verrät in der Ausführung die lieblofe Hand von Gefellen. Der Entwurf des Monuments wie die Grabfigur, die den Einfluß der gleichzeitigen römifchen Grabmonumente verraten, find von dem fchwachen Ambrogio da Milano.

Eine Reihe von Madonnenreliefs des Antonio Roffellino ift jetzt meift in Sammlungen zerftreut. An Ort und Stelle, am erften Pfeiler des rechten Seitenfchiffs von S. Croce, über dem zierlichen, gleichfalls auf Roffellino zurückgehenden Weihwafferbecken, befindet fich nur noch die Madonna in ganzer Figur in einer Mandorla, unter dem Namen der Madonna del latte bekannt (Taf. 326). Sie ift eine Stiftung des Francesco Nori, der 1478 bei der Verteidigung von Lorenzo und Giuliano de' Medici im Dom ermordet wurde. In Anordnung wie im Ausdruck ift fie eine der nüchternften Arbeiten Antonio's. Ein großes Madonnenrelief in Marmor, deffen fehr reiche tabernakelartige Marmorumrahmung noch erhalten ift, befitzt das Stadthaus zu Solarolo (Taf. 332). Eine Stucknachbildung famt Einrahmung und nur mit leichter Vergoldung an den Säumen und Ornamenten befindet fich im South Kenfington-Mufeum. Die etwas trockene fpitze Behandlung verrät die Hand eines Gehilfen, berechtigt aber keineswegs an den Spottvogel Francesco di Simone zu denken, dem fie

neuerdings zugeſchrieben iſt. Beſonders anmutig, ſchön in der Kompoſition und vollendet in der Durchführung iſt die Madonna auf reich geſchmücktem Klappſtuhle im Berliner Muſeum (Taf. 328); ſie ſoll aus der Guardaroba der Mediceer ſtammen. Ein anderes, etwas herberes und daher wohl etwas früheres Marmorrelief von tiefer warmer Färbung des Marmors beſitzt Frau Hainauer in Berlin (Taf. 331 *b*). Sehr lieblich in den Geſtalten, beſonders im Kinde, iſt das Madonnenrelief in den Hofmuſeen zu Wien (Taf. 331 *a*), bei dem die abweichende unruhige Faltengebung und teilweiſe ungeſchickte Verkürzung, namentlich in der Hand der Maria, auf die Ausführung durch einen ziemlich ſelbſtändigen Gehilfen hinweiſt. Wien beſitzt außerdem noch in der Galerie Liechtenſtein ein kleineres Relief der Madonna mit dem ſtehenden nackten Kind, das ſich an die Mutter ſchmiegt (Taf. 329 *a*), von welchem Stuckwiederholungen beſonders häufig ſind, während mir ſolche von dem ähnlichen Marmorrelief im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. 329 *c*) nicht bekannt ſind. Ausſchließlich in Stucknachbildungen ſind mehrere andere Madonnenkompoſitionen erhalten, deren häufiges Vorkommen beweiſt, wie beliebt Roſſellino's Madonnen bei ſeinen Landsleuten waren. Beſonders ſchön iſt eine im flacheren Relief gehaltene anmutige Madonna mit Cherubim zu den Seiten, von der das ſchönſte Exemplar in trefflicher alter Bemalung im Beſitz von Frau Hainauer in Berlin ſich befindet (Taf. 337 *b*). Dasſelbe Relief in Marmor, im South Kenſington-Muſeum zu London, gilt dort als eine ſpätere Wiederholung, iſt aber nach dem ſchönen warmen Ton doch wohl das Original. Das Berliner Muſeum beſitzt ein beſonders gutes Exemplar einer kleinen Madonnenkompoſition, die der Marmormadonna im Beſitz des Fürſten Liechtenſtein ſehr verwandt iſt und mehrfach von Simone di Francesco kopiert worden iſt. Eine ähnliche Darſtellung Antonio's, vor einem Grunde mit Lilien, iſt häufig in der Robbia-Werkſtatt wiederholt worden (Taf. 284 *a*), während ſie in anderen Nachbildungen oder im Original meines Wiſſens nicht vorkommt. Ein kleines Stuckrelief mit Maria, die das vor ihr liegende Kind verehrt, von dem das einzige mir bekannte Exemplar im Beſitz des Berliner Muſeums iſt, giebt faſt genau die Kompoſition der großen Anbetung im Rund, wie ſie das Thonmodell derſelben Sammlung zeigt (vgl. Taf. 325 *b*).

Von anderen Madonnenkompoſitionen Antonio's ſind uns noch die Modelle erhalten, die ſich durch beſondere Friſche der Arbeit und feine Naturbeobachtung auszeichnen; offenbar ſind ſie nach der Natur gearbeitet. Daß Antonio Roſſellino ſolche in der Regel für ſeine Marmorarbeiten ausgeführt hat, wie wir es von den meiſten Marmorbildnern dieſer Zeit annehmen dürfen, wiſſen wir durch eine Urkunde über ſeinen Nachlaß, mit dem eine Reihe ſolcher Thonmodelle verſteigert wurde. Auf Taf. 330 ſind drei unter ſich ſehr verwandte Hochreliefs dieſer Art zuſammengeſtellt, die Maria auf einem Seſſel ſitzend bis unter die Kniee mit dem Kinde auf dem Schoße zeigen; in ſehr verwandter, reizvoller Art und doch jedesmal in eigenartiger Weiſe und mit individuellſter Beobachtung von Mutter und Kind. Die in ſtarkem Hochrelief

faſt von vorn genommene Gruppe in der Hainauer'ſchen Sammlung in Berlin hat in Haltung und Ausdruck noch eine gewiſſe Befangenheit und iſt daher wohl die frühefte dieſer Arbeiten; die anmutigſte iſt die des Berliner Muſeum, die im Aufbau noch geſchloſſener iſt als die Madonna des Lyoner Muſeum, welche ſich durch die liebliche Geſtalt des Kindes auszeichnet.

Auch ein kleines Modell für die Madonnenſtatue ist uns erhalten im Beſitz von Guſtave Dreyfuß in Paris (Taf. der Probelieferung), von träumeriſch ſinnendem Ausdruck, als Gruppe trefflich komponiert und in ſeiner ſkizzenhaften Anlage von feinſter naturaliſtiſcher Empfindung. Das auf derſelben Tafel abgebildete und dort irrtümlich Antonio zugeſchriebene ähnliche Modell im South Kenſington-Muſeum zu London iſt vielmehr, wie oben ausgeführt iſt (vgl. S. 95), von der Hand des Deſiderio.

In allen dieſen Madonnendarſtellungen iſt regelmäßig das Kind ſo lebenswahr und individuell gegeben, daß wir ſchon daraus auf die beſondere Begabung des Künſtlers auch für eigentliche Kinderporträts ſchließen dürfen und daher bei der Beſtimmung der Kinderbüſten, die uns aus dieſer Zeit erhalten ſind, Antonio von vornherein beſonders in Betracht ziehen werden. In der That trägt eine ganze Reihe derſelben die charakteriſtiſchen Merkmale von Roſſellino's Kunſt ſo ausgeprägt, daß wir ihm geradezu die Mehrzahl aller dieſer Büſten zuſchreiben dürfen. Neben dem Chriſtkind in den Madonnen giebt uns den beſten Anhalt zur Beſtimmung dieſer Büſten die Darſtellung von Johannes als Knabe, von der wir in einem Werke der letzten Zeit, in der 1477 gearbeiteten Marmorſtatue des lebhaft ausſchreitenden kleinen Johannes im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. 333 *b*) ein beglaubigtes Beiſpiel beſitzen. Daß dieſe Kinderbüſten gerade dem Chriſtkind und dem kleinen Johannes gleichen, iſt keineswegs ein Zufall; denn in der That ſind ſie, auch wo ſie ganz individuell gebildet ſind, nicht bloße Kinderporträts, ſondern ſie ſtellen regelmäßig die Knaben Chriſtus und Johannes dar, die nicht ſelten als Gegenſtücke gearbeitet wurden. Auch iſt das Beſtreben einer gewiſſen typiſchen Bildung, wenigſtens für Johannes, in den meiſten nicht zu verkennen; mehr noch bei Antonio Roſſellino als bei Deſiderio. Charakteriſtiſch iſt für Antonio's Kinderköpfe der ſchön geſchwungene, meiſt geſchloſſene Mund mit etwas vorſtehender Oberlippe, die kräftigen, ſchön gewölbten Augendeckel und Augenbrauen, die mandelförmigen Augen mit dem freundlichen, beim Johannes meiſt etwas ſentimentalen, beim Chriſtus aber heiteren Ausdruck, das leicht gewellte, volle und ſauber geordnete Haar, die feſte Oberfläche der Haut, die neben Deſiderio's reichem Mienenſpiel beinahe etwas leer in der Durchbildung iſt, wie die ſaubere Anordnung des Röckchens, Hemdes oder Felles auf der Bruſt. Ganz charakteriſtiſch und übereinſtimmend mit der Johannesſtatue im Museo Nazionale ſind die unter ſich ſehr ähnlichen kleinen Johannesbüſten in der Chiesa dei Vanchettoni (Taf. 334 *b*) und im Museo Nazionale. Individueller und bedeutender iſt die ſchöne unter Donatello's Namen berühmte Büſte im Palazzo Martelli (Taf. 334 *a*), die wohl das Porträt eines Knaben der Familie wiedergiebt. Typiſcher und

geringer in der Ausführung ift die Johannesbüfte im Mufeum von Faenza (Taf. 334 *c*).

Diefen Johannesbüften ftehen mehrere Chriftusbüften gegenüber, in denen der Künftler ebenfo wenig wie in den Madonnenkompofitionen fich bemüht hat, den Chriftustypus auch nur anzudeuten; vielmehr fehen wir, daß er hier, gerade wie Defiderio und andere gleichzeitige Künftler, ganz individuell zu fein ftrebt und geradezu Porträts darin wiedergiebt; wie wir annehmen dürfen, Porträts von Kindern aus den Familien, für deren Kapellen die Künstler folche Büften arbeiteten. Befonders charakteriftifch und durch den zugehörigen alten Heiligenfchein mit dem Kreuzesnimbus (in vergoldeter Bronze) zweifellos als Chriftus gekennzeichnet ift die fchöne, äußerft fauber und liebevoll durchgeführte Knabenbüfte im Befitz von Frau Hainauer in Berlin (Taf. 333 *a*), die aus der Familie Aleffandri ftammt und wahrfcheinlich einen Knaben aus diefer Familie darftellt. Einen fehr anziehenden Knabenkopf hat Antonio (oder Defiderio? vgl. darüber das auf S. 97 Gefagte) in der Büfte wiedergegeben, die nach längerem Wechfel der Befitzer jetzt in der Sammlung Botkina in St. Petersburg fich befindet (Taf. 308 *b*). Ein köftlich individuelles Kinderporträt zeigt die etwas kleinere Chriftusbüfte der Chiesa dei Vanchettoni (Taf. 333 *c*), die in der feinen Bewegung des Kopfes und in der weichen Modellierung des Fleifches noch fehr an Defiderio erinnert und daher vielleicht ein fpäteres Werk diefes Künftlers fein könnte (vgl. S. 97). Sehr bezeichnend für Antonio Roffellino ift dagegen die kleine unbekleidete Chriftusbüfte in pietra serena, die das Berliner Mufeum kürzlich erworben hat; durch Luft und Feuchtigkeit etwas angegriffen, aber von trefflicher Modellierung und Haltung, fo daß fie wohl eine eigenhändige Arbeit ift. Auch in Stuck- und Thonnachbildungen find uns einzelne folcher Büften erhalten; darunter gerade von Antonio ein paar als Gegenftücke komponierte Büften der Knaben Johannes und Chriftus. Eine folche ganz befonders individuelle Knabenbüfte in Stuck, wohl das Modell für eine Bronze- oder Marmorbüfte, die ein Kind von wenigen Monaten darftellt, befitzt das Mufeum von Lyon (Taf. 340 *a*). Über den Künftler desfelben wage ich keine Vermutung auszufprechen, als daß er ein Florentiner um 1460—1470 war. Ein paar ähnliche kleine Kinderbüften in Bronze, die in verfchiedenen Exemplaren vorkommen, follen wohl ebenfo wie diefe Lyoner Büfte den kleinen Chriftusknaben vorftellen. Als folche durch Tracht und Ausdruck charakterifiert ift eine etwas größere, dem oben genannten Köpfchen aus pietra serena im Berliner Mufeum nahe verwandte Bronzebüfte des Knaben Chriftus im Befitz der Kaiferin Friedrich auf Schloß Friedrichshof. Sie geht zweifellos auf A. Roffellino zurück.

Ein Reliefporträt des jugendlichen Chriftus in pietra serena, mit großem Fleiß in höchfter Vollendung ausgeführt, befitzt der Louvre (Taf. 312 *a*). In dem ernften, etwas ftummen Ausdruck erinnert es noch an Bernardo Roffellino, nach der malerifchen Verkürzung und Behandlung, namentlich auch des Gewandes, und nach der feinen Durchbildung ift es aber doch eher als frühe Arbeit des Antonio anzufehen.

Auch als eigentlicher Porträtbildhauer ift uns der Künftler durch ein paar bezeichnete Marmorbüften bezeugt. Schon aus dem Jahre 1456 datiert die ftattliche Büfte des Arztes Giovanni di San Miniato, wie die Infchrift befagt, in ftupender Wahrheit und meifterhafter Breite der Wiedergabe wohl Antonio's Hauptwerk, durch die tief goldige lebenswarme Farbe des Marmors und ihre treffliche Erhaltung noch von befonderer Anziehung, zweifellos eine der trefflichften Büften der Renaiffance. Sie ift jetzt im Befitz des South Kenfington-Mufeums zu London (Taf. der Probelieferung). Von ähnlich großer und fchlichter Auffaffung ift die Büfte des Matteo Palmieri im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. 327 *b*) vom Jahre 1468, die leider durch lange Ausftellung im Freien ftark verwittert ift. Charakteriftifch für Antonio, wenn auch etwas trocken in der forgfältigen Behandlung, fcheint mir auch die Marmorbüfte eines Mannes in mittlerem Alter, von wenig intereffanten Zügen, die aus der Familie Berte-Guadagni in das Berliner Mufeum gekommen ift (Taf. 327 *a*). Diefelbe Sammlung (Taf. 340 *b*) befitzt eine alt bemalte Thonbüfte der heiligen Elifabeth, wie die Infchrift befagt; fie ftammt aus S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz und ift wohl das Porträt einer Priorin diefes Nonnenklofters; ernft und vornehm in der Auffaffung und in der fchönen ftilvollen Gewandung, die die Figur bis auf das Geficht feft einhüllt. Auch ein großes Reliefporträt vom Jahre 1475 im Dom von Piftoja (Taf. 329 *b*), das den Erzbifchof Donato dei Medici in halber Figur darftellt, die Hände zum Gebet zufammengelegt, gilt als Arbeit des Antonio; fie fteht ihm jedes Falls fehr nahe, wenn ihm auch die Kraft und Breite der Auffaffung und Behandlung jener bezeichneten Büften abgeht.

BENEDETTO DA MAJANO.

1442—1497.

Die Eigenart der Florentiner Marmorbildhauer, deren Thätigkeit die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts einnimmt, kennzeichnet fich im allgemeinen nicht mehr durch Streben nach fcharfer Charakteriftik, fondern durch Schönheitsfinn, Lieblichkeit der Köpfe, Gefchmack, leichte Erzählungsgabe und Meifterfchaft der Technik. Diefe Eigenart entwickelt fich in den drei großen Künftlern, die mit Recht als die hervorragendften Meifter diefer Richtung gelten, bezeichnender Weife fo, daß fie fich in dem älteften Meifter, Defiderio da Settignano, als naive überfprudelnde Lebensfreude mit nervöfer Lebendigkeit bei fchlanken, individuell durchgebildeten Geftalten, reichem flatternden oder anfchmiegenden Faltenwurf äußert, in Antonio Roffellino bereits fchlichtere Formen, größere Ruhe und Fülle, in der Schönheit der Geftalten und Lieblichkeit des Ausdruckes eine gewiffe bürgerliche Behäbigkeit annimmt, während fie fich in Benedetto da Majano zu fchlichter, gemütvoller Erzählung der reichen Kom-

pofitionen, zu allgemeinerem Liebreiz und befchaulicher Heiterkeit und allmählich felbft zu fchwärmerifcher Sentimentalität bei einer gewiffen Glätte und Allgemeinheit der Formen und reichen, fackartigen Gewandmotiven ausbildet.

In der faft hundertjährigen Entwickelung der Plaftik des Quattrocento vom Herben und Charaktervollen zum Milden und Zarten bildet Benedetto das letzte Glied; der Naturalismus des Quattrocento erreicht in ihm feinen natürlichen Abfchluß; der bewußte Barock Michelangelo's und die typifche Allgemeinheit der Hochrenaiffance entftanden im notwendigen Gegenfatz gegen diefe Richtung, deren weitere Entwickelung zum leeren Manierismus hätte führen müffen. In Benedetto zeigen fich wohl, namentlich in manchen fpäteren Arbeiten, die Schwächen diefer Richtung, aber noch nicht ihr Verfall. Auch feine Werke, die uns in befonders reicher Zahl erhalten find, gehören noch zu einem beträchtlichen Teil wenn auch nicht zu den hervorragendften, fo doch zu den edelften und anmutigften Leiftungen der italienifchen Plaftik; fie zeichnen fich faft gleichmäßig aus durch ihre Anfpruchslofigkeit und Natürlichkeit, durch ihre fchlichte Anmut und Vollendung in der Marmorarbeit wie durch Mannigfaltigkeit, Zierlichkeit und Reichtum des architektonifchen Aufbaues und der Dekoration.

Benedetto war, wie Antonio Roffellino, Mitglied einer zahlreichen Künftlerfamilie, und, wie bei diefem, war ein älterer Bruder, der Architekt und Intarfiator Giuliano da Majano, fein Lehrer. In Giuliano's Werkftatt wurde der junge Bildhauer zunächft zur Ausführung von deffen Aufträgen mit herangezogen: als Architekt wie als Intarfiator konnte er fich unter feiner Leitung ausbilden; vor allem hat ihn diefer aber wohl von vornherein zur Ausführung der plaftifchen Teile feiner Aufgaben verwendet, für die er hervorragende Begabung zeigte. Wie Antonio Roffellino, fo finden wir auch Benedetto zunächft außerhalb Florenz befchäftigt: in der Collegiata zu San Gimignano ließ ihn Giuliano nach feinem Entwurf 1468 die Kapelle der heiligen Fina ausführen und in Loreto erhielt er fpäter gleichfalls Aufträge durch ihn. Es liegt nahe, bei Benedetto's erfter uns bekannten großen plaftifchen Arbeit, die er ganz felbftändig ausführte: dem Monument des heiligen Savinus im Dom zu Faenza (Taf. 341), gleichfalls an eine Vermittelung des älteren Bruders zu denken, der in Faenza den Dom erbaute; aber Giuliano wurde zu diefer Aufgabe erft zu einer Zeit berufen, als die Ausführung des Savinusmonuments fchon vollendet war. Die Form ift eine eigenartige, da dem Künftler die Aufgabe geftellt war, einen Altar mit dem Grabmonument zu vereinigen. Dies hat er in der Weife (nicht gerade originell oder glücklich) gelöft, daß er unter der Nifche, in der der Sarkophag fteht, zwei Reihen von je drei Flachreliefs anbrachte, welche die Gefchichte des Heiligen erzählen. Der Sarkophag felbft und die beiden Statuetten der Verkündigung darauf, fehr anmutige kleine Figuren, find fo verwandt mit dem mehr als ein Jahrzehnt früher von Antonio Roffellino für das benachbarte Forli gearbeiteten Sarkophag des heiligen Marcolinus, jetzt im Mufeum der Stadt (vgl. Taf. 321*b*), daß letzterer dem Künftler wohl als Vorbild gegeben wurde. Die Darftellungen aus dem Leben des heiligen Savinus zeigen einfache lebendige

Kompofitionen in flachem Relief, von fehr fauberer, eigenhändiger Durchführung, und find, wie die Verkündigungsftatuetten, in Bildung und Gewandung den gleichzeitigen Arbeiten Roffellino's nahe verwandt.

Die Zeit der Entftehung diefes reichen Marmormonuments ift nur ungefähr feftzuftellen. Die Stiftung, aus deren Mitteln es ausgeführt wurde, war 1468 durch Giovanna Manfredi gemacht worden. In diefem Jahre wurde aber Benedetto in San Gimignano mit dem Bau der Finakapelle beauftragt; erft nach der Vollendung diefer Kapelle, alfo wohl nicht vor 1470, wird er das Monument für den Dom in Faenza haben in Angriff nehmen können. In die folgenden Jahre fällt die Entftehung mehrerer anderer Arbeiten außerhalb Florenz, und mit Wahrfcheinlichkeit haben wir auch das berühmtefte Werk des Künftlers in Florenz felbft, die Kanzel in Santa Croce, diefer Zeit zuzufchreiben. In welcher Folge er diefe Arbeiten ausführte, und ob dies zum Teil in Florenz oder immer an Ort und Stelle gefchah, dies zu beftimmen, fehlt leider bisher der nötige urkundliche Anhalt. Die fraglichen Werke find, außer der Kanzel, das große Marmorciborium mit zwei leuchterhaltenden Engeln zur Seite in San Domenico zu Siena (Taf. 348), 1475 bereits vollendet, das in diefem Jahr begonnene Monument der heiligen Fina in der Collegiata zu San Gimignano (Taf. 342), fowie die Büfte des Pietro Mellini von 1474 und wahrfcheinlich auch das für diefen Gönner Benedetto's gearbeitete Marmortabernakel in der Badia zu Arezzo.

Datiert und bezeichnet ift die Büfte des Pietro Mellini, jetzt im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 346 *b*); eine durch ihre fchlichte und treue, wenn auch keineswegs bedeutende Wiedergabe der Perfönlichkeit ausgezeichnete Arbeit, deren Eindruck leider durch Verwitterung ftark beeinträchtigt wird. Der Dargeftellte ift ein Greis in den Siebzigen; wir werden alfo die Arbeiten, die nach den darauf angebrachten Wappen von Pietro Mellini beim Künftler in Auftrag gegeben wurden, keinesfalls wefentlich fpäter anfetzen dürfen als diefe Büfte von 1474, vielleicht gleichzeitig oder felbft noch etwas früher. Für alle diefe Marmorarbeiten, welche kirchliche Ausftattungsftücke find, ift es charakteriftifch, daß fie, bei reicher architektonifcher Gliederung und zierlichfter Dekoration, befonders reich mit figürlichem Schmucke verfehen find. An dem kleinen Tabernakel der Badia zu Arezzo (Taf. 347 *a*),[1]) das das Vorbild von Defiderio's Tabernakel in San Lorenzo deutlich erkennen läßt, ift die Figur des fegnenden Chriftkindes im oberen Abfchluß befonders anmutig und von feiner Durchbildung. Ähnliche fchöne Knabengeftalten find die reich gewandeten knieenden Engel, die Kandelaber halten, und die Relieffiguren der Evangeliften am Sockel des prächtigen Ciboriums in San Domenico zu Siena. Seine impofante Größe und reiche Gliederung ift wohl beeinflußt durch das kurz vorher vollendete,

[1]) Das Wappen daran ift genau das der Familie Mellini in Florenz. Ein in der Zeichnung anfcheinend ganz übereinftimmendes Wappen führte allerdings auch die Familie Francesconi in Siena; aber Arezzo war um diefe Zeit fchon längft im Befitz von Florenz, wodurch die Stiftung eines Sienefen an eine Kirche in Arezzo fo gut wie ausgefchloffen wird.

faſt überreiche Bronzeciborium des Vecchietta im Dom zu Siena. An dem marmornen Wandbrunnen in der Sagreſtia della cura des Domes zu Loreto (Taf. 347 *b*) bilden zwei jugendliche Engel den figürlichen Schmuck, Geſtalten, die dem Verkündigungsengel in Faenza noch nahe verwandt ſind. Da Giuliano erſt nach 1479 die Leitung des Dombaues zu Loreto übernahm, ſo kann Benedetto's Marmorbrunnen erſt nach dieſer Zeit entſtanden ſein; das Wappen des Kardinals G. della Rovere, das ſich am Geſims befindet, macht es ſogar wahrſcheinlich, daß es erſt nach dem Tode von Papſt Sixtus IV. 1484 ausgeführt worden iſt. Weniger friſch, aber doch als charakteriſtiſche Arbeiten Benedetto's erſcheinen die glaſierten Thonreliefs der Evangeliſten Lukas und Matthäus über zwei Thüren im Chorumgang (Taf. 349).

Dem Ciborium in Siena iſt die Kanzel in Santa Croce (Taf. 343 u. 344) im figürlichen Schmuck wie in der Architektur ſehr verwandt. Der Künſtler hat ſich hier in der Dekoration gar nicht genug thun können, und doch ſind alle Teile mit gleicher Liebe ausgeführt und das Ganze macht dabei durchaus keinen überfüllten oder unruhigen Eindruck. Die Darſtellungen aus dem Leben des heiligen Franz ſind in höherem Relief und etwas bewegter gehalten als die verwandten Tafeln am Savinusmonument, aber ſie ſind gleichfalls im ſchlichten Chronikenſtil erzählt; und in ähnlicher Weiſe ſind die Statuetten der Tugenden anmutige Frauengeſtalten ohne beſondere Kraft und Individualität. In der Ausführung zeigt ſich nicht mehr ſo durchweg die eigene Hand, wie es in dem früheren Monument in Faenza der Fall iſt. Das South Kenſington-Muſeum beſitzt drei Thonreliefs, die drei der Reliefs an der Kanzel in gleicher Größe und vollſtändig übereinſtimmend darſtellen. Sie haben vor den Marmorausführungen keineswegs größere Friſche voraus und ſind auch nicht ſkizzenhaft behandelt, ſo daß es fraglich iſt, ob ſie die Vorlagen des Künſtlers oder nicht vielmehr alte Wiederholungen ſind. Intereſſanter iſt ein zugehöriges Thonrelief im Berliner Muſeum (Taf. 345 a), weil es eine bei der Ausführung verworfene Kompoſition zeigt: den Traum des Papſtes Innocenz. Das Motiv wurde wohl, als für bildliche Darſtellung wenig geeignet, durch eine andere Darſtellung aus dem Leben des Heiligen erſetzt, falls nicht etwa auch Benedetto's Kanzel, wie die von Roſſellino und Mino im Dom zu Prato, die 1473 vollendet wurde, urſprünglich als Freikanzel geplant und daher auf ſechs Reliefs berechnet geweſen ſein ſollte.

Im Jahre 1475 finden wir Benedetto wieder für San Gimignano beſchäftigt: es galt die Ausführung des Monuments der heiligen Fina (Taf. 342; datiert 1475) in der Kapelle der Heiligen, die der junge Künſtler ſchon mehrere Jahre früher nach dem Plane ſeines Bruders Giuliano errichtet hatte. Auch hier wurde ihm die Aufgabe in ganz ähnlicher Weiſe geſtellt, wie in Faenza, indem mit dem Grabdenkmal ein Altar verbunden werden ſollte. Die Löſung iſt eine weſentlich glücklichere als dort, freilich inſofern nicht ganz eigenartig, als ſich Benedetto das Grabmal des Kardinals von Portugal zum Vorbild nahm. Über dem außerordentlich reich dekorierten Altartiſch ſteht in Altarform ein Taber-

nakel: die Bronzethür etwas vertieft, durch je zwei perspektivisch gesehene Nischen flankiert, in denen anbetende Engel ftehen; zu den Seiten auf vorfpringenden Sockel je ein knieender Engel mit Leuchter; das Gefims mit drei kleinen Reliefs aus dem Leben der heiligen Fina verziert; darüber auf feitlich vorragenden Konfolen der Sarkophag der Heiligen; oben auf der blau gemalten Rückwand, in einer Mandorla, das Relief der Madonna in ganzer Figur, zur Seite fchwebend je ein anbetender Engel. Die plaftifchen Teile zum Teil überreich und zierlich, aber voll lieblicher Geftalten und holder Köpfe.

In das Jahr 1480 laffen fich zwei größere Arbeiten Benedetto's fetzen. Laut Infchrift wurde in diefem Jahre die lebensgroße Madonnenftatue, jetzt im Dom zu Prato, vollendet, die nach dem urfprünglichen Platz ihrer Aufftellung unter dem Namen der Madonna dell' Ulivo bekannt ift, eine gemeinfame Stiftung der Brüder da Majano (Taf. 350*a* u. *b*). Das Marmorrelief der Pietà trägt am Sockel die Stiftungsinfchrift: JULIANUS ET JOVANNI ET BENEDICTUS MAJANII LEONARDI F. HANC ARAM POSUERUNT SCULPSERUNTQUE MCCCCLXXX. Wir haben in diefem Marmorrelief, das für Benedetto zu gering ift, die Arbeit des Giovanni zu fehen; die urfprüngliche architektonifche Einrahmung bildete wohl den Anteil Giuliano's an der Arbeit, während die (jetzt leider unbemalte) Thonftatue der fitzenden Maria mit dem fegnenden Kinde auf dem Schoße auf Benedetto allein zurückgeht und ein fehr charakteriftifches, anmutiges Werk desfelben ift. Wie die Statue in ihrer urfprünglichen Bemalung etwa ausfah, zeigt eine ganz ähnliche Madonnenftatue des Künftlers im Berliner Mufeum, deren alte Bemalung noch erhalten ift (Taf. 351). Diefe hervorragende Gruppe, ein Meifterwerk Benedetto's, ift durch ihre Bemalung noch von befonderem Wert, da uns fonft nur einige wenige große Figuren des Quattrocento in ihrer alten Bemalung erhalten find. Kleine Modelle zu ähnlichen Madonnenftatuen (wie auch folche zu anderen Figuren [Taf. 360*a* u. *c*, 364*c*]) find uns verfchiedene erhalten, meift mit ihrer alten Bemalung oder doch mit Reften derfelben; auf Taf. 352 find drei derfelben zufammengeftellt, von denen die beiden im Befitz des Fürften Liechtenftein zu Wien und des Herrn James Simon zu Berlin fich als Skizzen zu einer und derfelben Gruppe deutlich kennzeichnen. Im Gegenfatz zu Ant. Roffellino's und Defiderio's Thonftatuetten der Maria mit dem Kinde (vgl. Taf. 330*a*) zeigt Benedetto in der Anordnung und im Verhältnis von Mutter und Kind einen der eigenen Reize kaum bewußten, naiven und befcheidenen Sinn, einen ftill befchaulichen Charakter und eine gemütvolle Stimmung, die feine Madonnen deutfchen Arbeiten aus dem Anfange des fechzehnten Jahrhunderts verwandt erfcheinen läßt; in der Bildung der Geftalten hat er weniger Mannigfaltigkeit und Individualität wie jene älteren Künftler. Benedetto fteht darin wie in feiner leichten und klaren Art der Erzählung, im Gefchmack der Anordnung und in der klaffifchen Ruhe feiner Geftalten dem etwa gleichalterigen Domenico Ghirlandajo am nächften, mit dem er freilich auch, namentlich in der letzten Zeit, nicht felten eine gewiffe Allgemeinheit in der Bildung, Nüchternheit im Ausdruck und Gebundenheit gemein hat.

Zu der „Madonna dell' Ulivo“ gehörten ein paar Thonfiguren jugendlicher anbetender Engel, die fchon vor der Aufftellung der Gruppe im Dom zu Prato verfchwunden waren. Die eine glaube ich in der fchönen, diefer Zeit angehörenden Figur eines knieenden Engels in (jetzt unbemaltem) Thon im Mufeum zu Bergamo (Stiftung, Taf. 364 *b*) wiedergefunden zu haben.

Noch in demfelben Jahre 1480 erhielt der Künftler den Auftrag auf die Marmorthür in der Sala dei Gigli des Palazzo Vecchio zu Florenz, die er im folgenden Jahre vollendete. Diefe in ihren Verhältniffen wie in der Dekoration und in der Marmorausführung meifterhafte Arbeit der letzten Frührenaiffance hatte urfprünglich auch reichen figürlichen Schmuck. An der Stelle des durch Benedetto in Marmor zur Juftizia ergänzten antiken Porphyrtorfos, der jetzt über der Thür fteht, befand fich urfprünglich die fitzende Marmorfigur einer Juftitia (jetzt im Mufeo Nazionale), nach der oberflächlichen und dabei kleinlichen Behandlung nur eine Werkftattsarbeit. Eine ähnliche Figur in Thon, die fich im Mufeum zu Perugia befindet, gilt als das Modell zu diefer Geftalt. Auf der anderen Seite ftand die fchlanke Marmorftatue des jugendlichen Johannes, die jetzt im Mufeo Nazionale aufgeftellt ift (Taf. 360 *b*). Welcher Abftand von den herben jugendlichen Johannesgeftalten Donatello's und felbft von den heiteren Knaben eines Roffellino! Diefelbe Sammlung enthält auch die kleinen Marmorgruppen von den Ecken des Thürgefimfes (Taf. 353 *a* u. *b*): zwei niedrige Kandelaber mit Putten zur Seite, herzige Kindergeftalten von unterfetztem Bau und echt kindlichem Ausdruck, aber ohne die Frifche der Kinder des Antonio Roffellino oder die ausgelaffene Lebendigkeit von Defiderio's Putten. Ganz verwandten Charakter zeigen die Putten, die einen Fruchtkranz zwifchen fich halten, im Mufeum zu Berlin (Taf. 354 *a*), eine etwa der gleichen Zeit angehörende Marmorarbeit, die fich früher in einer Villa oder Kapelle vor Florenz befunden haben foll; fie bildete den Relieffchmuck einer Thürlünette.

In die gleiche Zeit gehören wohl auch zwei kleinere Arbeiten: ein jetzt unbemaltes Thonmodell mit der Geburt Johannes' des Täufers in Hochrelief, im South Kenfington-Mufeum zu London (Taf. 345 *b*), und die bemalte Thonbüfte der heiligen Katharina von Siena im Berliner Mufeum (Taf. 346 *a*). Das Relief ift in den anmutigen Geftalten, der behaglichen Stimmung, der fchlichten, klaren Erzählungsweife der berühmten gleichen Darftellung Ghirlandajo's in dem Freskencyklus von Santa Maria Novella nahe verwandt. Die Bezeichnung als Ghiberti, unter der es in London geht, braucht nicht befonders widerlegt zu werden; Typen, Gewandung, Kompofitionsweife, wie die Geftalt des fitzenden Mannes rechts fprechen aufs deutlichfte die Sprache des Benedetto. Der Fries von nackten Putten, die Guirlanden tragen, kehrt faft genau fo am Sockel der Katharinenbüfte wieder, die aber auch in der Anordnung und Faltengebung wie in der Auffaffung die charakteriftifchen Merkmale der Kunft des Meifters trägt. Die feinen, anmutigen Züge der jungen Nonne, die von dem weißen Kopftuch und dem fchwarzen Mantel darüber fehr gefchmackvoll eingerahmt werden, haben in der demütigen Wendung nach unten und dem holden

Lächeln auf den Lippen den Ausdruck ftiller Begeifterung und fchwärmerifcher Hingabe, der die Nonne von Siena ihre Heiligfprechung verdankte. Kein Künftler vor Sodoma hat fie fo edel und charakteriftifch dargeftellt.

Ein neues Feld der Thätigkeit eröffnete fich für Benedetto, wie es fcheint, noch einmal durch Vermittelung feines Bruders Giuliano. Als diefer in Neapel für König Alfonfo verfchiedene große Bauten begann, fcheint er bei Alfonfo's Schwager Antonio Piccolomini die Vollendung des vor mehr als einem Jahrzehnt bei A. Roffellino beftellten Grabmonuments von deffen Gattin Maria von Aragon in Anregung gebracht zu haben. Die Ausführung des von Roffellino kaum begonnenen Denkmals fcheint Benedetto um 1486 übernommen und in wenigen Jahren vollendet zu haben (Taf. 355), da bereits 1489 für denfelben Befteller eine andere große Marmorarbeit, die gleichfalls noch jetzt die Cappella Piccolomini in Montoliveto zu Neapel fchmückt: der Altar mit der Verkündigung, abgeliefert wurde (Taf. 356). Für das Denkmal der jung verftorbenen Prinzeffin mußte der Künftler zwar Roffellino's Monument des Kardinals von Portugal in San Miniato, das fchon Antonio bei dem Auftrage als Vorbild gegeben war, in der Kompofition faft treu nachbilden: im übrigen ift diefes fchöne Denkmal aber — wie die Arbeit zweifellos erweift — ein durchaus eigenartiges, mit befonderer Liebe durchgeführtes Werk des Benedetto da Majano. Die edle jugendliche Geftalt der Toten, die Engel, wie Maria und das Kind haben in befonders hohem Maße die anmutigen, hier beinahe zarten Formen und jenen bestehenden Zug träumerifchen Sinnens, die für die Geftalten des Künftlers überhaupt charakteriftifch find. Auf Benedetto's eigene Erfindung geht nur das kleine Auferftehungsrelief über der Toten zurück, an deffen Stelle im Monument des Florentiner Erzbifchofs aus „königlichem Stamme" ein koftbares Stück orientalifchen Alabafters angebracht ift, das der Verftorbene wohl aus dem gelobten Lande von geheiligter Stelle bekommen hatte.

Der große Marmoraltar mit der Verkündigung, den Benedetto 1489 vollendete, ift das Gegenftück der ähnlichen Arbeit von A. Roffellino, das Prefepe darftellend. Er zeigt daher die gleiche Anordnung: in der Mitte die Verkündigung, zu den Seiten in Nifchen die Statuen der beiden Johannes und darüber im Rund die Halbfiguren von ein paar weiblichen Heiligen; über dem reichen Gefims kranztragende Putten und am Sockel kleine Darftellungen aus dem Leben Chrifti und Mariä. Die Ausführung zeigt die lieblofe Behandlung von Gehilfen; die Kompofitionen find fchon recht nüchtern, die Standfiguren erfcheinen zu bewegt, die faft fackförmigen, baufchigen Gewänder fallen ftörend auf, und die Dekoration ift übertrieben reich und zierlich. Die Richtung der fpäteren Zeit des Künftlers macht fich hier befonders ftark und wenig erfreulich geltend.

Unmittelbar nachdem der Künftler diefe ftattlichen Arbeiten fertiggeftellt hatte, oder vielleicht noch während er daran befchäftigt war, finden wir ihn mit einem der angefehenften Florentiner Bürger, mit Filippo Strozzi, in näherer Berührung. Bei den Beziehungen Filippo's zu dem Neapolitaner Hofe, an dem er während feines Exils lange als bedeutendfter Bankier gelebt hatte, ift es

nicht unwahrfcheinlich, daß Benedetto fowohl wie fein Bruder Giuliano gerade durch ihn an die Aragonier empfohlen wurden. Für Filippo Strozzi felbft foll Benedetto nach alter Annahme, die auf Vafari's Zeugnis zurückgeht, 1489 den herrlichen Palaft begonnen haben, der eines der Wahrzeichen von Florenz bildet. Die neueften Forfchungen haben es wahrfcheinlich gemacht, daß nicht Benedetto, fondern vielmehr Giuliano da Majano ein Modell des Palaftes lieferte, alfo wahrfcheinlich als der Urheber des Planes gelten darf, deffen Ausführung namentlich Cronaca leitete. Doch finden wir Benedetto gleichzeitig für Filippo thätig. Von zwei Büften, die er von ihm anfertigte, zeigt die Marmorbüfte im Louvre (Taf. 357*b*) in den leidenden Zügen bereits ftarke Spuren der fchweren Krankheit, der Filippo 1491 erlag; fie wird alfo wohl nicht vor dem Jahre 1490 entftanden fein. In der ganz ähnlichen bemalten Thonbüfte, jetzt im Befitz des Berliner Mufeums (Taf. 357*a*), die als Modell für die nach dem Leben vollendete Marmorbüfte diente, erfcheint der Dargeftellte noch frifcher und jugendlicher, fodaß fie gewiß um ein oder ein paar Jahre früher entftanden fein wird. In beiden Büften bewährt fich der Künftler, wie in der früheren Büfte des Pietro Mellini, als Meifter im Porträt. Seine treue, liebevolle Wiedergabe der Natur bei wenig ausgefprochener Eigenart in Auffaffung wie in Behandlung befähigte ihn ganz befonders dazu; und ein Kopf mit den feinen, durchgeiftigten Zügen wie der des Filippo Strozzi war für feine Kunftweife ein befonders günftiger Vorwurf.

Noch vor Filippo's Tode begann Benedetto die Ausführung von deffen Grabmal. Es gehört nicht zu feinen glücklichften Arbeiten und zeigt teilweife fchon die Frührenaiffance in eigentümlicher Ausartung (Taf. 358). Vielleicht trifft den Künftler nicht die volle Verantwortung dafür; denn der Entwurf des Denkmals entfpricht keiner feiner anderen Arbeiten, ift vielmehr, wohl auf Verlangen des Beftellers, den von Giuliano da San Gallo kurze Zeit vorher vollendeten Monumenten des Francesco Saffetti und feiner Frau in Santa Trinita frei entlehnt. Die Ausführung des Sarkophags in fchwarzem Marmor nach antikem Vorbild, die Form der Nifche, die Einrahmung derfelben durch einen Halbbogen, der trotzdem mit einem auffteigenden Kandelaber dekoriert ift, finden wir in ganz ähnlicher Weife bei den Saffettimonumenten. Der einzige figürliche Schmuck, das Marmorrelief der Madonna auf Porphyrgrund, von einem zierlichen Rofenkranz eingerahmt, zu deffen Seiten je zwei Engel verehrend fchweben, ift ganz Benedetto's Idee und Werk. Mutter und Kind haben den freundlichen, hingebenden Ausdruck wie in den früheren Madonnendarftellungen, aber bereits bei weniger individueller Bildung, bei vollerem, baufchigem Faltenwurf und mit dem Anflug eines fchwärmerifchen Ausdruckes in den Zügen, wie ihn gleichzeitig Perugino befonders ftark und bis zur Manieriertheit typifch entwickelt. Ein ganz ähnliches weißes, nur mit Goldornamenten verziertes Stuckrelief der Madonna, gleichfalls in der Einrahmung eines Rofenkranzes, das fich jetzt in amerikanifchem Privatbefitz befindet (Taf. 354*b*), ift naiver und individueller und daher wohl einige Zeit früher entftanden. Dasfelbe gilt von dem nahe verwandten und ebenfo dekorierten Stuckrelief der Madonna im Louvre, das von gleicher Schönheit ift

(Taf. 365 *a*). Kräftiger im Relief ift ein in feiner leuchtenden warmen Farbe fehr anfprechendes großes rundes (in alten Stucknachbildungen häufiger vorkommendes) Madonnenrelief, das fich im Befitz des Duc de Monpenfier zu Bologna befindet (Taf. 365 *b*). Über die Herkunft und die urfprüngliche Beftimmung diefes erft vor einiger Zeit in dem Magazin einer der Villen des Galliera'schen Befitzes gefundenen Werkes ift leider nichts bekannt.

Durch Lorenzo Magnifico, mit dem wir fonft den Künftler in keiner Beziehung fehen, erhielt Benedetto als Staatsauftrag etwa gleichzeitig, im Jahre 1490, die Ausführung der beiden Marmordenkmäler Giotto's und des Mufikers Squarcialupo im Dom zu Florenz (Taf. 359 *a* und *b*). In einfachem, kräftig umrahmtem Rund, deffen Charakter dem großen Stil des mächtigen Domes entfpricht, find die Büften der beiden Künftler aufgeftellt. Da fie beide nicht nach der Natur und wohl nur nach ungenügenden Vorlagen gearbeitet werden konnten, find fie als Porträts nicht bedeutend; und Charakterköpfe daraus zu fchaffen, lag der Begabung des Künftlers fern. Benedetto hat gleichzeitig (1490) noch ein anderes Werk für den Dom von Florenz geliefert, das von Lorenzo di Credi bemalte Holzkruzifix (Taf. 361), eine Arbeit von großer Vollendung und edlem Ausdruck des Leidens in den fchönen Zügen.

Schon in den Arbeiten vom Ende der achtziger Jahre, namentlich im Verkündigungsaltar in Montoliveto zu Neapel, zeigt fich ein Nachlaffen des Künftlers in der naturaliftifchen Durchbildung: die Gewänder find fackartig und haben gebaufcht lange Parallelfalten, die Figuren werden allgemeiner und leerer in den Formen, die Kompofitionen unruhiger und doch ausdruckslofer. Dies ift noch mehr der Fall mit Benedetto's Werken aus den neunziger Jahren. Die charakteriftifchfte und bedeutendfte Arbeit diefer letzten Zeit des Künftlers, die zum Teil noch auf der Höhe feiner älteren Monumente fteht, ift der große Marmoraltar des heiligen Bartolus in S. Agoftino zu San Gimignano (Taf. 362). Hier hatte er fchon 1493 die Marmorbüfte des Onofrio di Pietro, dem die Collegiata eine Reihe von Stiftungen (darunter auch die Capella Fina und ein Marmortabernakel Benedetto's von 1475) verdankte, ausgeführt oder richtiger ausführen laffen; denn die Büfte ift eine geringe Werkftattarbeit, für die der Künftler höchftens ein Modell angefertigt haben kann. Den Bartolusaltar arbeitete er im folgenden Jahre. Wie beim Finaaltar, der faft zwanzig Jahre früher entftanden war, hatte er den Sarkophag des Heiligen mit dem Altar zu verbinden. In der Erfcheinung hat er etwas jenem älteren Werke, das ihm wohl als Vorbild aufgegeben wurde, fehr Verwandtes gefchaffen, ohne es jedoch nachzuahmen; fowohl im Aufbau wie in den Einzelheiten ift der Bartolusaltar vielfach verfchieden vom Finaaltar. In einer flachen Kapelle mit zurückgefchlagenem Vorhang, ganz wie in der Finakapelle, fteht der Sarkophag auf einer Bafis mit Hochreliefs, unten vor dem Altaraufbau, der in drei Nifchen die Geftalten der Tugenden enthält; über dem mit flachem Gefims fchließenden Altar ift in reichem Fruchtkranz das Rundrelief der Madonna mit dem fegnenden Chriftuskind angebracht, zu den Seiten je ein Engel in Verehrung. Der Aufbau ift monu-

mentaler und wirkungsvoller, und einzelne Geftalten, wie die Mutter mit dem Kind und die Engelsköpfe find fehr lieblich und voll jugendlichem Reiz im Ausdruck. Schwächlich in Haltung und Ausdruck find dagegen die Figuren der Tugenden, deren Gewänder fchon den unruhigen, baufchigen Faltenwurf der meiften fpäteren Werke Benedetto's zeigen. Von befonderem Intereffe ift die faft tadellos erhaltene Vergoldung und Bemalung, nach der auch die Finakapelle neuerdings reftauriert worden ift.

Eine kleine Arbeit, die nur in Stuckwiederholungen erhalten ift, das Relief mit der Klage unter dem Kreuz (Taf. 363 *b*), gehört nach der Haltung der Figuren und der Behandlung ihrer weiten Gewänder gleichfalls in diefe fpätere Zeit des Meifters. Als feine letzten Arbeiten dürfen wir die beiden Marmorwerke in der Mifericordia zu Florenz (Taf. 363 *a* u. *c*) betrachten: die Gruppe der Maria mit dem Kinde und die Sebaftianftatue, die er unvollendet dem Bigallo vermachte. Wenn fie auch in ihrem unfertigen Zuftande kein abfchließendes Urteil zulaffen, fo geben fie fich doch auch fo fchon als befonders charakteriftifche Arbeiten der letzten Richtung Benedetto's zu erkennen. Die weichen verallgemeinerten Körperformen, die leeren Köpfe, die vollen gebaufchten Falten der dicken Gewänder, das Streben nach reicherer Bewegung und Belebung, namentlich der gefteigerte Gefühlsausdruck, der am ftärkften in dem fchwärmerifchen Blick des Sebaftian und des Kindes fich geltend macht, die beide wie begeiftert nach oben fchauen, beweifen in ähnlicher Weife, wie Civitale's ziemlich gleichzeitig entftandene Marmorftatuen in der Johanneskapelle des Doms zu Genua, wie ftark die neue Zeit, die Hochrenaiffance, in Toskana fchon an Boden gewonnen hatte. Die Madonnengruppe zeigt fich fchon ähnlichen Arbeiten von Andrea Sanfovino verwandt.

MATTEO CIVITALI.

(Lucca 1436—1501.)

Den Florentiner Künftlern der zweiten Hälfte des Quattrocento fchließt fich der Lucchefe Matteo Civitali, welcher bis auf die letzten Jahre feines Lebens ausfchließlich in feiner Heimatftadt thätig war, fo eng an, daß wir ihn als einen direkten Schüler der großen Florentiner betrachten müffen. War doch Lucca, das damals fchon feit Jahrzehnten unter der Herrfchaft von Florenz ftand, ohne einen irgendwie beachtenswerten Künftler vor Matteo, mit dem diefer in Zufammenhang gebracht werden könnte. Ob und wann Matteo in Florenz war, und wer dort fein Lehrer gewefen ift, dafür fehlt es uns an genügendem Anhalt; auch feine Arbeiten laffen nach diefer Richtung keine ganz beftimmten Schlüffe zu, fo deutlich fie ihre Abkunft von den Florentiner Marmorbildern in der Richtung der beiden Roffellino und des Desiderio da

Settignano verraten. Die nahen perfönlichen Beziehungen zwifchen Matteo und dem um faft zehn Jahr älteren Antonio Roffellino, die aus ihrer gegenfeitigen Berufung als Schiedsrichter bei der Abfchätzung von Werken des einen wie des andern deutlich hervorgeht, ift mindeftens ein Beweis für feine enge Beziehung zu Florenz, wenn nicht fogar zu den Werkftätten der Gambarelli.

Matteos Thätigkeit für die Kirche in Lucca war eine so umfangreiche, daß feine eigenhändigen und feine Werkftattsarbeiten den Charakter der Skulptur und Dekoration zur Zeit der Renaiffance in Lucca beftimmen, ja recht eigentlich ausmachen. Die wichtigften Arbeiten find heute noch in den Kirchen Luccas, einiges ift aus aufgehobenen Kirchen in die dortige Pinakothek und in das Museo Nazionale zu Florenz gekommen; nur ein paar unbedeutende Stücke haben ihren Weg ins Ausland gefunden. In feinen letzten Lebensjahren überfiedelte der Künftler nach Genua, um die Johanniskapelle des Domes im Innern mit feinen Skulpturen auszuschmücken, eine Arbeit, an deren Abfchluß ihn der Tod verhinderte.

Die lokale Urkundenforfchung uud das umfichtig auf Grund derfelben kompilierte Buch von Charles Yriarte über Matteo Civitale geben Auffchluß über Zeit und Befteller der großen Mehrzahl seiner Arbeiten. Diefe beginnen aber erft, als der Meifter bereits ein Alter von fechsunddreißig Jahren hatte. Als früheres Werk nennt man ein fonft nicht beglaubigtes Medaillonporträt des Pietro d'Avanzo im Eingange des Domes von Lucca (Taf. 367 *a*). Da diefer hervorragende Humanift fchon 1457 im Alter von etwa fechzig Jahren ftarb, während er in dem Bildniffe noch faft jugendlich erfcheint, fo ift jenes Relief gewiß erft nach Pietros Tod und nach dem vorhandenen Profilportät eines Dritten gearbeitet worden. Der Vergleich mit den Reliefbildniffen Matteos an verfchiedenen feiner Monumente macht die Zuweifung diefes Reliefs mindeftens wahrfcheinlich, um fo mehr, als zu feiner Zeit kein anderer namhafter Bildhauer in Lucca thätig war.

Das erfte beglaubigte Werk ift das Grabmal des 1467 verftorbenen Pietro Noceto, das beim Künftler von dem Sohne des angefehenen Lucchefer Sekretärs am päpftlichen Hofe Niccolò beftellt und von ihm 1472 abgeliefert wurde. Es ift im Aufbau den Monumenten der Florentiner Staatfekretäre in S. Croce entlehnt, in ähnlicher aber noch treuerer Weife, wie dies durch Mino in feinen Gräbern in der Badia zu Florenz geschehen ift. Die wenigen Änderungen find keineswegs Verbefferungen; der plaftifche Teil ift wenig bedeutend und felbft die Dekoration noch etwas fchwerfällig.

Wie in Niccolò Noceto, der dem Künftler fpäter den Auftrag zum Regulusaltar gab, so fand Matteo wenig fpäter in einem anderen Lucchefer Edelmann Domenico Bertini, gleichfalls apoftolifchem Sekretär, einen Gönner, deffen Freigebigkeit die Kirchen Luccas die meiften und fchönften Monumente des Künftlers verdanken. Das erfte diefer Werke, der Sakramentaltar im Dom, auf den der Auftrag 1473 erfolgte, ift leider zerftört bis auf die beiden knieenden Engel

die — wohl ähnlich wie bei Ben. da Majanos Sakramentshaus in S. Domenico zu Siena — zur Seite des zierlichen Marmoraufbaues ftanden. Diefe Engel (Taf. 369) und die ganz verwandte Figur des Glaubens in Hochrelief im Bargello (Taf. 373) find die anmutigften Schöpfungen Matteos; fie beftehen felbft neben den gleichzeitigen Florentiner Marmorarbeiten. Die Verbindung eines großen Schönheitsgefühles mit dem Ausdruck fchwärmerifcher Andacht, ohne Abficht oder Sentimentalität, kommt in diefen, auch durch vollendete Marmorarbeit ausgezeichneten Werken zu vorteilaftefter Geltung. Faft ebenfo günftig bekundet fich das Talent des Künftlers in dem einfachen Grabmal, das er 1479 feinem Mäcen D. Bertini im Dom errichtete (Taf. 370 *a*). Auf sarkophagartigem Unterfatz mit der Infchriftstafel zwifchen den Wappen fteht in dem halbrunden Abfchluffe die lebensvolle Büfte von einfacher edler Auffaffung. Den feinen dekorativen Sinn des Künftlers lernen wir in den verfchiedenen großen Dekorationsarbeiten kennen, die er, wieder auf Koften feines Gönners, für den Dom ausführte: der Marmorbalustrade, dem großen achtfeitigen, außerordentlich eleganten Tempietto mit farbigem Dach — einem Schmuckftück, wie Italien nur wenige befitzt (dem fog. Volto Santo, zwifchen 1481 und 1484 ausgeführt) — und der Kanzel (erft 1484 beim Künftler beftellt; Taf. 368 *b*), die in den guten Verhältnissen, den reichen, fauber gearbeiteten Ornamenten und der farbigen Wirkung dem Tempietto kaum nachfteht.

Das Volto Santo ift außen mit einer Statue des h. Sebaftian gefchmückt (Taf. 371). Die anmutige jugendliche Geftalt zeigt die Schranken in der Begabung des Künftlers; zur Wiedergabe und feinen Durchbildung des Nackten fehlten ihm die Kenntniffe und wohl auch der naturaliftifche Sinn der Florentiner. Auch feine Madonnen: die große Marmorftatue außen am Dom, leider ftark verwittert und fchlecht ausgeflickt (vor 1480, Taf. 372 *a*) und die „Madonna delle Tosse“ in S. Trinità (vom Jahr 1480, Taf. 372 *b*), beide wieder auf Koften Bertinis ausgeführt, beftätigten dies in anderer Weife; beide find unbedeutend in der Haltung und die letztere, naturaliftifch weit feiner, ift auffallend ungefchickt in der Reliefbehandlung.

Wie für S. Trinità, fo ftiftete Bertini außerhalb des Doms von Lucca auch fonft eine Reihe von Marmorarbeiten feines Schützlings. Für die Kirche S. Romano ließ er ihn 1490 das Grabmal ihres Heiligen (Taf. 375 *a*) ausführen, ein fchlichtes und anmutiges Werk, namentlich durch die liegende Figur des jungen Ritters, aber im Aufbau nicht glücklich. Die Empfindung in dem Relief des Ecce homo, der wie fegnend die Arme über den Toten ausbreitet, ift noch ftärker ausgefprochen in ein paar von Bertini in der Nähe von Lucca geftifteten Tabernakeln mit der Halbfigur Chrifti als Ecce homo, das eine in der Kirche zu Segromigno, das andere, weit feinere in der von Lammeri. Künftlerifch bedeutender find die Marmorbüften des dorngekrönten Chriftus in der Pinakothek zu Lucca (Taf. 376 *a*) und das auch durch die glühende Farbe des Marmors ausgezeichnete Hochrelief des Ecce homo im Bargello (Taf. 376 *b*). Namentlich das letztere zeigt ähnlich, wie die daneben aufgeftellte Figur des Glaubens, mit

welcher Tiefe und Wahrheit der Künſtler ſtarke Empfindungen, Schmerz wie Begeiſterung, auszudrücken verſtand.

Matteos berühmteſtes und figurenreichſtes Werk, der Altar des h. Regulus im Dom zu Lucca (Taf. 374), den ihm Dom. Noceto 1484 in Auftrag gab, iſt ſolchen einfachen Arbeiten nicht ganz gewachſen. Die Kompoſition, bei der es galt, Grabmal und Altar zu vereinigen, iſt eine ſehr beachtenswerte, aber in ihren beiden Etagen weder beſonders eigenartig noch glücklich; die reiche Ornamentik iſt ſehr fein und ſauber, aber in der Geſamtwirkung nicht ausdrucksvoll genug; die Figuren ſind tüchtig, wie etwa die Geſtalten des Domenico Ghirlandajo, aber es fehlt ihnen die rechte Friſche und Energie. Selbſt die leuchterhaltenden Engel ſind etwas ſchwächlich und poſieren zu ſehr.

Unter den wenigen Werken Matteos, die in Lucca nicht mehr an ihrem Platze ſind, ſteht das große Marmorrelief mit der Verkündigung in reicher Einrahmung im Muſeum zu Lucca obenan (Taf. 375 *b*). In das Ausland iſt nur die unfertige Statue einer knieenden Maria, und ein Friesſtück mit dem tüchtigen Reliefporträt eines Alten (jetzt beide im South Kenſington Muſeum, Taf. 370 *b*) ſowie das kleine Thronmodell eines Altars mit der Himmelfahrt Mariä (im Berliner Muſeum) gekommen; letzteres nur in ſeinem oberen Teile erhalten. Das feine Profilporträt einer jungen Frau mit weit zurückgeſtrichenem Haar im Beſitz von H. Adolph von Beckerath in Berlin (Taf. 367 *b*) iſt vielleicht mit Unrecht dem Künſtler zugeſchrieben worden. Nach der großen Verwandtſchaft mit den Reliefporträts des Matthias Corvinus und ſeiner Gattin im Berliner Muſeum, die wir für die Werkſtatt Verrocchios in Anſpruch nehmen, iſt wohl auch dieſes Frauenbild der gleichen Herkunft. Die weiche Modellierung des Fleiſches, das maleriſche Relief, der reiche phantaſtiſche Haarſchmuck ſprechen eher für Verrocchio als für Civitale.

Über den umfangreichſten Auftrag, der dem Künſtler erteilt wurde, die Ausſchmückung des Innern der Taufkapelle im Dom von Genua, fehlen uns die ſonſt ſo reichlich über den Künſtler fließenden Urkunden. Doch iſt die herkömmliche Annahme, daß dieſe Arbeiten für Genua in die letzte Zeit des Künſtlers fallen, nach ihrem Stil ſehr wahrſcheinlich. Auch der Umſtand ſpricht dafür, daß Matteo dieſe Arbeit nicht vollendete und bald nach ſeinem Tode Andrea Sanſovino mit der Fortführung beauftragt wurde. Daß wir Matteo trotzdem in den letzten Jahren wiederholt in Lucca erwähnt finden, erklärt ſich wohl daraus, daß der Künſtler dieſe Arbeiten für Genua nicht an Ort und Stelle, ſondern in ſeiner Heimat ausführte. Von Matteos Hand ſind die meiſten Reliefs in den Lünetten der Wände, Geſchichten aus dem Leben des Täufers darſtellend (Tafeln im Nachtrag), ſowie ſechs der lebensgroßen Marmorſtatuen (Taf. 377 und 378). Während die Reliefs wieder an dem Mangel lebendiger Erzählung, an ungeſchickten Verhältniſſen und unglücklichem Reliefſtil leiden, ſind die Statuen mehr oder weniger frei in Haltung und Bewegung, breit und einfach in der Behandlung. Kam ſchon in älteren Arbeiten, in denen der Künſtler Gelegenheit dazu hatte, die Vorliebe und beſondere Begabung für erregte und ſtarke

Gefühlsäußerungen wie für Einfachheit und Schönheit in der Bildung und Haltung feiner Figuren zur Geltung, fo haben diefe letzten Freifiguren in dem Streben nach intereffanten Gegenfätzen in der Stellung der einzelnen Körperteile zu einander, nach Mannigfaltigkeit der Charakteriftik, nach Pathos, allgemeinerer, typifcher Bildung, großer Behandlung der Gewänder u. f. f. schon fo viel Züge der Hochrenaiffance, wie fie felbft unter den jüngeren Quattrocentiften von Florenz kein Bildhauer aufweift. Leider find zwei der Hauptftatuen, Adam und Eva, durch abfcheuliche Gipsgewänder, die man ihnen in der Barockzeit angelegt hat, empfindlich beeinträchtigt.

MINO DA FIESOLE.

(Florenz 1431—1484.)

Einem Künftler wie Mino da Fiefole volle Gerechtigkeit angedeihen zu laffen, ift nicht leicht. Stehen wir vor den fchlichten lebensvollen Büften feiner früheren Zeit oder vor zierlichen Grabmonumenten wie dem des Bifchofs Salutati oder des jungen Tornabuoni, fo möchten wir ihn unter feinen Zeitgenoffen Künftlern wie Antonio Roffellino und Benedetto da Majano faft gleichftellen, während wir von den meiften feiner nur allzu zahlreichen Werke durch den Mangel an architektonifchen Sinn und voller Eigenart, durch die Oberflächlichkeit in der Durchbildung, namentlich der Figuren, und die lieblofe Maffenarbeit, die am ftärkften in feinen römifchen Monumenten hervortritt, abgeftoßen werden. Mino soll von Haus aus Steinmetz gewefen und erft durch Defiderio, der zufällig feine Begabung entdeckte, zum Künftler ausgebildet worden fein. Seine Werke fcheinen diefe Angabe Vasaris zu beftätigen; wir kennen nur Marmorwerke von ihm, und von einer handwerksmäßigen Behandlung derfelben, von einer gefchäftsmäßigen Erledigung der Aufträge, die er übernahm, wo und wie er fie bekommen konnte, hat fich Mino fein ganzes Leben hindurch nicht frei gemacht. Freilich muß Defiderio, wenn Vasaris Erzählung richtig ift, den Jüngling fchon an fich gezogen haben, als diefer kaum erwachfen war; denn feine beften Arbeiten find die Büften, die er mit einigen zwanzig Jahren ausführte. Damals war er offenbar bereits ein Künftler von Ruf, da er die vornehmften Florentiner porträtierte. Die Büfte des Niccolò Strozzi, jetzt in der Berliner Galerie (Taf. 379*a*), die er nach der Infchrift im Innern der Büfte 1454 in Rom ausführte und die Büften der beiden Söhne Cofimos dei Medici, Piero und Giovanni (jetzt im Bargello Taf. 380), beide dem Alter der Dargeftellten nach kaum fpäter als 1454 entftanden, find die früheften Arbeiten, die uns von ihm bekannt find und zugleich feine Meifterwerke. Bei natürlicher Haltung und fchlichtem Ausdruck und anfcheinend einfacher Behandlungsweife giebt der Künftler die Perfönlichkeit mit einer Lebendigkeit und objektiven

Wahrheit, die ihn in solchen Arbeiten als Porträtbildhauer in die Reihe der ersten Künstler stellen. Auch er ist der echte Florentiner in der treuen Wiedergabe des Modells, aber er ordnet dabei kleine individuelle Zufälligkeiten geschickt unter, giebt die großen Massen breit und einfach wieder, hebt die Eigentümlichkeiten in der Formbildung und Haltung scharf heraus und giebt die Details, wie Haare, Augenbrauen, Lippen, Augen, Gewandfalten u. s. f., in bestimmter, sehr eigenartiger Weise, die ihn leicht zwischen anderen Künstlern herauserkennen läßt. Wo er, wie für diese Büsten, liebevoll direkt nach der Natur arbeitet, macht sich diese Behandlungsweise in frischer, pikanter Weise geltend; wo er aber, wie in den meisten größeren Werken, dekorativ und teilweise aus dem Kopfe arbeitet, wird sie häufig zu störender Manier, läßt ihn eckig und spitz, kleinlich und oberflächlich erscheinen.

Den genannten Büsten stehen an Zeit und Güte mehrere ähnliche Marmorbüsten nahe. So die 1455 datierte bisher nicht bekannte große Büste des Astorgio Manfredi im Besitz von Baron Schickler in Paris (die Abb. werden wir in einem Nachtragsheft bringen). Der Herr von Faenza, den Mediceern nahe befreundet, ist im Kettenpanzer dargestellt; in der Haltung ganz ähnlich wie Piero in seiner Büste des Bargello, in der Durchführung fast zu sorgfältig. Eigentümlich ist, daß auch hier — wie in der Büste des Niccolò Strozzi — der Künstlername in der Inschrift im ausgehöhlten Innern der Büste nicht MINO, sondern NINO lautet, während doch die Behandlung die Hand eines dritten Künstlers in beiden Büsten völlig ausschließt. Aus dem folgenden Jahre 1456 ist die Büste eines Florentiner Kleinbürgers — als solche in dieser Zeit wohl einzig in ihrer Art; der Apotheker Aleßo di Luca Mini, wohl ein Freund des Künstlers, der darin laut der Inschrift dargestellt ist, suchte seine Liebe zur Kunst und speciell zur Antike dadurch zu dokumentieren, daß er sich in antiker Tracht abbilden ließ (Taf. 379 *b*, im Berliner Museum). Von gleicher Güte sind die kleine Büste des Conte della Luna im Bargello von 1461 (Taf. 383 *a*) und die Büste des verschlagenen Diotisalvi Neroni, des Gönners der Badia, im Besitz von Gustave Dreyfus zu Paris (von 1464, Taf. 384); letztere mit dem kolossalen Kopf auf den schmalen Schultern und dünnen Armen, die ein antikisches Gewand bedeckt, fast verkrüppelt wirkend, aber dadurch um so mächtiger in dem überlegenen geistigen Ausdruck. Auch Knabenbüsten im Gewande des Stadtheiligen Johannes d. T. kommen von Mino vor. Zwei solche besitzt der Louvre: eine kleinere, ziemlich leere und wenig individuelle (Taf. 383 *b*) und die tüchtige größere eines bereits heranreifenden Jünglings von sehr ausgesprochenen Zügen (Taf. 399 *a*).

Die herbe Art des Künstlers, seine scharfe Konturierung war für die Wiedergabe weiblicher Bildnisse weniger geeignet. Der Künstler scheint ihr auch aus dem Wege gegangen zu sein; wenigstens ist nur eine ausgeführte Frauenbüste bekannt, die Büste eines schlanken jungen Mädchens, das keck hinausschaut in die Welt, sehr fein in der Behandlung des Fleisches und in der geschmackvollen Haartracht. Sie ist im Besitz des Berliner Museums (Taf. 398 *a*). Die daneben auf derselben Tafel abgebildete Büste einer jungen Frau (Taf. 398 *b*),

die nur angelegt und aus unbekannten Gründen unfertig geblieben ift, befand fich vor etwa zehn Jahren im Kunfthandel in Florenz.

Die mangelhafte künftlerifche Begabung und Durchbildung Minos tritt hervor, fobald er durch die Aufgabe zu einer künftlerifchen Überfetzung der Wirklichkeit, zu einer Stilifierung gezwungen war. Schon feine Reliefporträts, deren eine ganze Reihe erhalten ift, beweifen dies. Bezeichnend ift es, daß der Künftler ein Zwifchending zwifchen der freien Büfte und dem Reliefporträt erfand, jene perfpektivifch gedachten, hinten flach gehaltenen Büften, deren eine weibliche, als h. Katharina bezeichnet, im Befitz des Louvre (Taf. 395), und eine männliche aus der Sammlung Hainauer in Berlin zeigt. Letztere fcheint, nach dem Vergleich mit der Medaille des Niccolò Fiorentino, den Erzbifchof von Florenz, Rinaldo Orfini, Lorenzo Magnificos Schwager darzuftellen. Wahrfcheinlich waren diefe Büften fo angebracht, daß fie nur von einer beftimmten Stelle aus zu fehen waren, von wo die Verkürzung richtig wirkte; von ihrem Platze genommen, haben fie eine etwas ungefchickte Wirkung. Auch reine en-face-Reliefs befitzen wir vom Künftler, wie dasjenige einer jungen Frau in der Bibliothèque Nationale zu Paris (Taf. 399 *b*). Die fchwierige Aufgabe hat der Künftler nur ungenügend gelöft; das Relief erfcheint wie eine halbierte Büfte. Die originelle Einrahmung mit dem kleinen Rund unter der Büfte (wohl zur Aufnahme eines Spiegels) findet fich bei mehreren gleichzeitigen Reliefbüften von jungen Frauen und ift vielleicht nicht einmal Minos Erfindung. Selbft mit dem reinen Reliefporträt hat der Künftler regelmäßig Schwierigkeiten, mag er dasfelbe als Halbrelief bilden, wie in dem Frauenporträt, das aus Florentiner Befitz in die Sammlung Liechtenftein zu Wien gekommen ift (Taf. 399 *c*), oder mag er das Relief flach halten, wie in einem römifchen Kaiferporträt und einem Frauenbildniffe des Bargello (Taf. 394 *a* und *b*). Letzteres, wohl das befte und eigenartigfte Reliefporträt von Minos Hand, hat die originelle Infchrift: ET · IO · DA · MINO · O AVVTO · EL LVME.

Eine Büfte ift auch der einzige figürliche Schmuck an dem früheften Monument, das wir von Mino nachweifen können. Es ift dies das Denkmal des Bifchofs Leonardo Salutati von Fiefole im Dom zu Fiefole (Taf. 381), welches diefer noch bei Lebzeiten, vor dem Jahre 1464, bei dem Künftler in Auftrag gab. Die Büfte fteht auf einem Sockel in flacher Nifche unterhalb des auf Konfolen ruhenden Sarkophags. Das Porträt fteht noch auf der Höhe der früheren männlichen Büften Minos; am nächften ift es der etwa gleichzeitig entftandenen Büfte des Conte della Luna verwandt. Der Aufbau des Wandgrabmals ift leicht, die Form des Sarkophags fehr gefchmackvoll, die Dekoration zierlich und fein. Wohl gleich nach Vollendung des Grabmals beauftragte ihn der Bifchof mit der Anfertigung eines Wandaltars für feinen Dom, der nach dem Wortlaut der Infchrift noch vor feinem Tode 1466 fertiggeftellt zu fein fcheint (Taf. 382). Die Einrahmung ift tüchtig, die Arbeit noch fehr forgfältig, aber fonft zeigt diefer Altar fchon die Schranken von Minos Talent und feine Schwächen in ausgefprochener Weife in dem verfchiedenen Maßftabe der Figuren, in der Art

des Reliefs und feiner Vermifchung mit faft freien Figuren, in der Stellung und Anordnung der Figuren in einzelnen flachen Nischen, in den kleinlichen Parallelfalten und eckigen Brüchen der Gewänder wie namentlich in der Schwäche der Zeichnung und der Reliefbehandlung. Befonders unangenehm ift die faft koloffal gehaltene Büfte Chrifti als Ecce homo im Abfchluß, fowohl in ihrer kleinlichen fpitzigen Behandlung, wie in dem blöden Lächeln, das wohl als Ausdruck des Leidens gemeint ift.

Daß Mino mit der Sauberkeit feiner Arbeit und der Zierlichkeit der Ornamentik das Publikum zu feiner Zeit gradefo wie heute beftach, beweift neben der Thatfache, daß er in Florenz und in Rom ftets die größten, umfangreichften Aufträge erhielt, der Umftand, daß er verfchiedene feiner Arbeiten mehr oder weniger frei wiederholen mußte. So auch jenen Altar, nach deffen Vorbild er bald nach feiner Vollendung in der Badia zu Florenz für Diotisalvi Neroni den 1470 bereits vollendeten Wandaltar ausführte (Taf. 385). Da Neroni wegen feines Verrats an den Mediceern fchon 1466 auf Lebenszeit verbannt wurde, fo war der Altar wohl fchon damals fertig. In der Reliefbehandlung etwas beffer, fteht er in der Bildung der Figuren wie in der Gewandbehandlung noch hinter dem Altar in Fiefole zurück. An der weiteren Ausfchmückung der Badia hat Mino dann in Zwifchenräumen faft bis zu feinem Tode gearbeitet: die großen Denkmäler Giugni und Guidi find von feiner Hand. Das Grabmal des Rechtsgelehrten Bernardo Giugni (Taf. 397), das die Brüder nach feinem Tode 1466 ihm errichteten, ift im Aufbau den Wandgräbern von S. Croce entlehnt; die Änderungen die fich Mino erlaubte, find durchweg ungünftig, dagegen ift das Figürliche für den Künftler ungewöhnlich gut, namentlich die fchwebenden Engel, welche die Infchriftstafel halten, die Geftalt des Toten und das Reliefporträt im Halbrund. Das Grabmal des Grafen Ugo Guidi (Taf. 396), des Gründers der Badia und bekannten Befchützers der Markgräfin Mathilde, das 1469 dem Mino in Auftrag gegeben aber erft 1481 von ihm abgeliefert wurde, ift im Aufbau etwas monumentaler, hat aber im Einzelnen ebenfoviele Schwächen und ift in den Geftalten der laufenden Engel mit der Infchrift und der Kinder, welche die Caritas umgeben, höchft manieriert; anmutig find die beiden Bürfchchen, die als Wappenhalter zur Seite ftehen.

Neben Monumenten und Altären kommen auch Kanzeln, Ciborien und namentlich Tabernakel von Mino vor. Abgefehen von verfchiedenen kleineren Arbeiten der Werkftatt, deren das Bargello mehrere enthält, befitzt Florenz ein paar große Marmortabernakel in S. Croce (Taf. 389*a*) und in S. Ambrogio (Taf. 388). Letzteres ift ein fpätes Werk (von 1482), zu groß und überhäuft, die Figuren meift fchwach, aber doch mit manchen Schönheiten im Einzelnen. Sehr viel feiner ift das weit einfachere, kleinere Tabernakel in der Mediceerkapelle von S. Croce, der Stiftung Cofimos, in deffen Auftrag auch wohl Minos Werk noch ausgeführt worden ift. Edel im Aufbau, kräftig in den Profilen, gefchmackvoll in den Ornamenten und anmutig in den Kindergeftalten der Engel und Cherubim. Das größere Tabernakel in S. Pietro zu Perugia vom

Jahre 1473 (die Abb. wird in einem Nachtragsheft gegeben werden) fteht zwifchen diefen Arbeiten wie zeitlich fo auch im Aufbau und Charakter etwa in der Mitte. Das einzige Ciborium, das von Mino bekannt ift, im Battifterio zu Volterra, vom Jahre 1471, ift ebenfo wie die zwei leuchterhaltenden Engel im Dom dafelbft, die urfprünglich dazu gehörten (Taf. 392 *a* und *b*), eine geringe, von Handwerkern ausgeführte Arbeit. Die Freikanzel im Dom zu Prato, eine Arbeit, die er 1473 gemeinfam mit Antonio Roffellino ausführte (Taf. 386), fcheint im architektonifchen Teil auf letzteren zurückzugehen. Zwei der fünf Reliefs: der Tanz der Salome und die Enthauptung Johannis, fowie die Relieffiguren am Sockel find von Minos Hand; namentlich erftere find in ihren puppenhaften Figuren und dem ungefchickten Reliefftil herzlich fchwach.

Faft noch reicher als Florenz ift Rom an Arbeiten des Mino, obgleich hier manches zugrunde gegangen oder nur in Bruchftücken erhalten ift. Schon fein erftes datiertes Werk, die obengenannte Büfte des Niccolò Strozzi vom Jahre 1454, ift nach der Infchrift im Innern in Rom („IN VRBE“) gearbeitet worden, wo Niccolò, nach häufigem Wechfel feines Aufenthaltes feit feiner Vertreibung aus Florenz, bis zu feinem Tode lebte. Damals fcheint Mino aber nur kurze Zeit in Rom gewefen zu fein. Die ältefte nachweisbare Arbeit ift hier ein Kreuzigungsrelief in S. Balbina (Taf. 406 *a*), das Paul II. noch als Kardinal für einen Altar in St. Peter beftellte. Unter allen Kompofitionen des Künftlers ift diefe im Ausdruck, in den Verhältniffen und in der Durchbildung eine der beften; aber wie weit fteht er darin doch hinter feinen Zeitgenoffen in Florenz und zum Teil felbft in Rom zurück! Auch kann fie wohl nicht ganz auf Mino zurückgehen, da namentlich der Körper des Gekreuzigten völlig von ihm abweicht. Gleichzeitig, um 1463 auf 1464, arbeitete Mino wahrfcheinlich auch an dem koloffalen Ciborium für S. Maria Maggiore (Taf. 400—403), deffen Aufbau uns nur durch einen alten Stich bekannt ift, während die einzelnen Reliefs in der Kirche zerftreut eingemauert find. Es ift die Stiftung des Kardinals d'Estouteville, der auch den Altar des h. Hieronymus für die gleiche Kirche durch den Künftler, wohl gleich im Anfchluffe an jenes große Werk, ausführen ließ. Von diefem find erft in neuerer Zeit Überrefte in den vier Reliefs mit Scenen aus dem Leben des h. Hieronymus wieder aufgefunden, die fich jetzt im ftädt. Kunftgewerbemufeum zu Rom befinden (Taf. 410). Ift das Ciborium, gerade im Gegenfatz zu Minos ähnlichen Werken, ftattlich und klar im Aufbau, was freilich mehr auf die benutzten römifchen Vorbilder zurückzuführen ift, fo find die zahlreichen Reliefs an diefem Bau wie am Hieronymusaltar wenig belebte und oft kindlich ungefchickte Arbeiten, bei denen fich eine Mithilfe römifcher Arbeiter deutlich kund giebt. Teile des Ciboriums, und zwar nicht die fchlechteften (ein Madonnenrelief und zwei Apoftelfiguren, gleichfalls in Relief), find in den Befitz des Grafen Gregor Stroganoff in Rom gekommen.

Während diefes mehrjährigen Aufenthalts in Rom beteiligte fich Mino auch an der großen Kanzel, die Papft Pius II. für St. Peter ausführen ließ, deren Teile aber fpäter durch Sixtus IV. für das Konfeffionstabernakel verwendet

wurden. Mino arbeitete im Jahre 1463 daran, feit 1464 ift er aber nicht mehr nachweisbar dabei, und von den jetzt in den Grotten des Vatikan elend untergebrachten Teilen dieses großen Aufbaues zeigen in der That nur die Statuen der vier Apoftel feine Hand. Es find dies Andreas, Matthäus, Jacobus d. ä. und Matthias, die einzigen faft lebensgroßen Freifiguren, die uns von Mino erhalten find. Sie find feinen meiften figürlichen Darftellungen entfchieden überlegen. Matthias allein ift in der Behandung des Kopfes fo viel weicher, daß bei ihm die Fertigftellung durch die Hand eines dritten Künftlers mit Recht angenommen ift.

Nach dem Tode Papft Pauls II. 1471 wurde Mino durch deffen Neffen Marco Barbo wieder nach Rom gerufen, wo er feither — mit kurzer Unterbrechung — volle neun Jahre thätig war. Es galt zunächft das Grabmal des verftorbenen Papftes; diefes war in fo großem Maßftabe geplant, daß neben Mino auch Giov. Dalmata zur Ausführung herangezogen wurde. Unter den im Dunkel der Grotten verfteckten Überbleibfeln diefes Monuments geben fich das große Lünettenrelief mit dem jüngften Gericht, die großen Figuren des Glaubens und der Liebe in Hochrelief und die kleineren Reliеffiguren von Lucas und Johannes d. Ev. als Arbeiten Minos. Das jüngfte Gericht ift überfüllt, höchft ungefchickt in der Anordnung und vielfach linkifch in Bewegung und Ausdruck. Die beiden Tugenden (Taf. 407, rechts und links) gehören dagegen, trotz ihrer fteifen Haltung, zu Minos befferen figürlichen Arbeiten. Etwa gleichzeitig ließ derfelbe Kardinal durch Mino, wieder gemeinfam mit Dalmata, das reiche Tabernakel in S. Marco ausführen, deffen Mittelftück dem in S. Croce zu Florenz nahe verwandt ift, aber in der Ausführung fchon die Hand eines römifchen Gehilfen verrät (Taf. 407 Mitte). Von den übrigen Teilen ift von Minos Hand nur das Relief rechts, Abraham und Melchifedek darftellend, und die Lünette mit Gottvater zwifchen Cherubim. Auch die Koloffalbüfte Papft Pauls II. im Palazzo Venezia (Taf. 405*a*) ift entweder damals oder noch bei Lebzeiten des Papftes entftanden. Die derbe flüchtige Behandlung, bei den Porträtbüften Minos fehr ungewöhnlich, fpricht für erftere Annahme.

Um 1473 war Mino einige Zeit in feiner Heimat; aus diefem Jahre datiert, außer dem wohl in Rom oder auf der Durchreife in Perugia gearbeiteten Tabernakel in S. Pietro zu Perugia, die Kanzel von Prato. Ein oder zwei Jahre fpäter ift er aber wieder in Rom und ift hier anfcheinend dauernd bis 1480 befchäftigt. Eine ganze Reihe von Grabmonumenten ift von ihm in diefen Jahren ausgeführt worden, aber keines in dem Umfang wie die unter Papft Paul II. beftellten Monumente und faft fämtlich unter mehr oder weniger ftarker Beteiligung dritter Künftler. Diefe geht jetzt fo weit, daß — einen Auftrag von Florenz ausgenommen — die Aufbauten der Monumente regelmäßig nicht mehr Mino übertragen wurden, fondern daß diefer nur einzelne Teile daran ausführte, zuweilen nur die Madonna im Halbrund, für die man damals in Rom dem Künftler offenbar den Vorzug vor allen anderen Bildhauern gab.

Das frühefte und bedeutendfte diefer Monumente ift das Grabmal des 1473 verftorbenen Kardinals Niccolò Forteguerri, des bekannten kriegstüchtigen

Bifchofs von Piftoja in S. Cecilia (Taf. 404). Der Aufbau ift monumentaler als der irgend eines anderen Grabmals von Minos Hand. Die Art wie der Sarkophag, ganz ähnlich wie in mehreren früheren Monumenten in Florenz, als Paradebett mit der Geftalt des Toten aufgebaut und dekoriert ift, wie er auf der kräftigen Bafis mit der Infchrift auffteht, und wie die Madonna zwifchen zwei Heiligen im Relief an der Rückwand über Gitterwerk angebracht ift, alles dies verrät deutlich Minos Art, während die kräftigen Säulen, die den vorfpringenden Giebel tragen wie die einfache Dekoration und architektonifche Behandlung derfelben dafür fprechen, daß bei dem Entwurfe ein anderer Künftler, vielleicht ein Architekt mitgefprochen, wenn nicht das entfcheidende Wort hatte. Minos Anteil bei der Ausführung: die Geftalt des Toten auf der reichen Bahre und die Madonna in ganzer Figur darüber, läßt ihn hier in befonders günftigem Lichte erfcheinen. Das Grabmal des 1474 verftorbenen Nepoten Sixtus' IV., Kardinals Pietro Riario, in Sti. Apoftoli (Taf. 408), zeigt im Aufbau und in der Dekoration einen römifchen Künftler; nur die thronende Madonna an der Rückwand und die vier kleineren Kirchenheiligen laffen deutlich Mino erkennen. Wie gewöhnlich befchränkt fich der Künftler darauf, die Heiligen durch ein Buch in der einen Hand und ein befonderes Abzeichen oder eine fegnende Bewegung der anderen fehr äußerlich zu charakterifieren. Der bisher unbekannte römifche Künftler, der neben ihm den Sarkophag mit der Grabfigur und die Gruppen der Nepoten des Künftlers mit ihren Heiligen zur Seite der Madonna meißelte, erfcheint darin Mino entfchieden überlegen. An dem Grabmal des Kardinals Giacomo Ammanati-Piccolomini († 1478), jetzt im Hofe von S. Agoftino (Taf. 409), ift wieder nur ein Teil von Minos Hand, hier jedoch die Hauptfache: das Relief des jüngften Gerichts und die beiden Heiligen in Nifchen zur Seite. Das Relief hat vor der ähnlichen Darftellung des gleichen Motivs vom Grabmal Pius' II. nur voraus, daß es kleiner und weniger figurenreich ift; die Heiligen ftehen denen am Grabmal Riario etwa gleich. An dem Monument des Kardinals Criftoforo della Rovere in S. Maria del Popolo, einem der edelften Denkmäler Roms, und an dem etwa gleichzeitigen des Kardinals Ferricci († 1478) find nur die Halbfiguren der Madonna von Mino (Taf. 406 *b* und *c*); erftere befonders weich und anmutig für den Künftler, ein ganz charakteriftifches Werk feiner letzten Zeit, das er faft treu in einem jetzt im Hofpital von S. Giovanni in Laterano befindlichen Madonnenrelief wiederholte.

Das letzte, zugleich das glücklichfte Werk, das Mino in Rom hinterlaffen hat, ift das kleine Grabmal des jungen Florentiners Francesco Tornabuoni, der 1480 in Rom ftarb (Taf. 405 *b*). In flacher, gerade abfchließender Nifche ruht die anmutige Geftalt des Jünglings wie fchlafend auf dem in flachen Relief gehaltenen Sarkophag, deffen Dekoration das Vorbild von Defiderios Marfuppini-Sarkophag verrät. Auch der übrige Dekor und die Wappen im Abfchluffe der Rückwand find ungewöhnlich zierlich und ftilvoll. Ohne Anhalt für die Zeit der Entftehung find wir bisher in Bezug auf das Tabernakel in S. Maria in Traftevere (Taf. 389 *b*). Schon aus der Bezeichnung OPVS MINI, die auf fpäteren

Werken nicht mehr vorkommt, hat man darauf gefchloffen, daß es zu Minos früheren Arbeiten in Rom gehört. In der That fpricht auch die Ausführung, welche deutlich die Hand eines römifchen Künftlers aus der Richtung des Andrea Bregno zeigt, der gleichfalls am Ciborium von S. Maria Maggiore mitgearbeitet hat, für diefe Datierung um das Jahr 1463. Auch der befonders reizvolle Dekor der Pilafter und des unteren Abfchluffes hat echt römifchen Charakter.

Von Grabmonumenten, Straßentabernakeln, Altären u. f. f., die bei Umbauten oder Aufgabe von Kirchen in Rom und Florenz zerftört wurden, ift eine ungewöhnlich große Zahl von Minofchen Reliefs erhalten, meift jetzt in den Mufeen oder in Privatfammlungen. Dahin gehören die faft lebensgroßen tüchtigen Nifchenfiguren in Hochrelief, den Glauben und die Liebe darftellend, in der Sammlung G. Dreyfus zu Paris (Taf. 391 *a* und *c*), Arbeiten feiner fpäteren Zeit, und eine ähnliche, unfertige Figur des Glaubens im Berliner Mufeum (Taf. 391 *b*), an deren Vollendung er wohl durch den Tod verhindert wurde, da die weiche Behandlung des ziemlich durchgeführten Kopfes die Entftehung in die allerletzte Zeit des Künftlers verweift. Am häufigften find einzelne Madonnenreliefs, deren etwa ein Dutzend in den Sammlungen vorkommt. Der Louvre befitzt, meift aus Vermächtniffen, nicht weniger als vier, von denen die beften auf Taf. 387 *a* und 390 *c* abgebildet find. Im Bargello ift namentlich beachtenswert das große Rund der Maria mit dem Kinde, unten von einem Engel mit den Leidenswerkzeugen abgefchloffen, (Taf. 393), ein Werk der früheren Zeit, neben dem ein ähnliches Rund mit den faft gleich angeordneten Geftalten der Maria und des Kindes im Berliner Mufeum (Taf. 392 *c*) ein ebenfo charakteriftifches und tüchtiges Werk der letzten Jahre ift. Noch als Tabernakel in der Straße gegenüber Palazzo Martelli in Florenz aufgeftellt ift das tüchtige Relief der Maria mit dem Kinde, hinter denen der anbetende junge Johannes fteht (Taf. 387 *b*), ein Werk aus früherer Zeit. Ein ähnliches Madonnenrelief aus etwa gleicher Zeit, das aus Pifa nach längerer Wanderung in die Sammlung von Henry Havemeyer in New York gekommen ift, werden wir im Nachtrag in Abbildung bringen. Kleinere Madonnenreliefs beim Fürften Liechtenftein in Wien (Taf. 390 *d*), bei Guftave Dreyfus in Paris (Taf. 390 *b*), beim Grafen Gregor Stroganoff in Rom u. f. f. Die Marmorftatuette des fegnenden Chriftusknaben, von Defiderios Chriftus auf dem Tabernakel in S. Lorenzo zu Florenz abhängig, wird mit der Sammlung J. Simon demnächft in das Berliner Mufeum übergehen.

AGOSTINO DI DUCCIO.

(1418 bis nach 1481.)

Florenz bot fchon vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts feinen zahlreichen, talentvollen Bildhauern nicht mehr hinreichend Beschäftigung, nachdem die wenigen Hauptkirchen mit plaftifchem Schmuck reich bedacht waren. Die einfachen Sitten waren einem prahlerifchen Sichbreitmachen der Ruhmfucht mit

Denkmälern, Büften oder Statuen in den Kirchen abhold, und auch in den Paläften herrfchte eine gewiffe ftrenge Einfachheit. Daher mußten felbft die begabteften unter den jüngeren Künftlern ihre Sporen meift außerhalb Florenz verdienen, und von den minder Begabten fuchten die meiften, foweit fie nicht als Steinmetzen und Gehilfen in den Werkftätten daheim ihr Brot fanden, Befchäftigung in der Fremde. Ein Filarete, ein Simone u. a. waren fchon im zweiten Viertel des Quattrocento nach Rom gezogen. Wenige Jahre fpäter verließ ein etwas jüngerer Künftler, Agoftino di Duccio, die Heimat, zunächft nur vorübergehend (wenn er die Arbeit für Modena an Ort und Stelle ausführte), bald aber dauernd, nachdem er 1446, des Diebftahls befchuldigt, aus Florenz hatte fliehen müffen. Agoftino ift ein eigenartiger Künftler, der uns abftößt durch die Oberflächlichkeit feiner Arbeiten und den Mangel ihrer naturaliftifchen Durchbildung, wodurch fie oft geradezu roh erfcheinen, und der uns doch immer wieder anzieht durch fein lebendiges Schilderungstalent und feine phantafievolle, wenn auch oft phantaftifche und bizarre Auffaffungsweife. Seine nervöfen, fchlanken Geftalten mit ihren haftigen Bewegungen und den weiten Gewändern, die in langen Parallelfalten fich den mageren Körpern anfchmiegen oder, wie vom Winde gebaufcht, emporflattern, haben auf den Charakter der Kunft der Renaiffance von Perugia einen nachhaltigen Eindruck ausgeübt. In ihrer Eigenartigkeit find fie leicht kenntlich; nachdem einmal die Aufmerkfamkeit auf den Künftler gelenkt war, konnten daher feine Arbeiten auf Grund der plaftifchen Werke in Perugia dort, in Rimini, Florenz und in den Sammlungen außerhalb Italiens leicht festgeftellt werden.

Der Lehrer Agoftinos ift unbekannt; da er fich nach 1461 an der Faffade von S. Bernardino in Perugia „lapicida“ nennt, fo ift er zweifellos als Steinmetz groß geworden. Vafaris Angabe, daß er ein Bruder des Luca della Robbia war, ift längft als irrtümlich erwiefen; aber auch mit der Kunft des Luca hat er nichts zu thun; der Künftler, der ihn am ftärkften beeinflußte, war offenbar Donatello. Das frühefte, durch Infchrift beglaubigte Werk find die vier jetzt außen am Dom von Modena eingemauerten Hochreliefs mit kleinen Darftellungen aus dem Leben des h. Geminianus und die plumpe Statue diefes Heiligen, vom Jahre 1442. Die puppenhaften Figuren find fchwach und faft roh in der Durchbildung, aber lebendige Erzählung läßt fich auch diefen Arbeiten nicht abftreiten.

Als Agoftino 1446 aus Florenz fliehen mußte, wandte er fich zunächft nach Venedig, aber fchon im folgenden Jahre befindet er fich in Rimini, wo ihn L. B. Alberti für die Ausführung des reichen Innenfchmucks von S. Francesco gewann, mit dem er etwa zehn Jahre befchäftigt war (Taf. 412—415). Die Art, wie er die gotischen Pfeiler und Streben mit Pfeilern und Pilaftern in Renaiffancedekor und Bildwerk gefchmückt, wie er die Baluftraden und die Einrahmung der Kapellen, die Wangen von mehreren Thüren und die Grabmonumente an den Wänden erfunden hat, ift recht dürftig und plump, und die Ausführung, die in der Hauptsache wohl Gefellen überlaffen bleiben mußte, zeigt die Schwächen des

Künftlers meift in befonders ftarker Weife. Einzelne Kompofitionen mit Putten fowie einige der allegorifchen Figuren an den Pfeilern zeigen den Reiz feiner befferen Arbeiten und find gewiß eigenhändig. Das Gleiche gilt auch von dem Monument der Vorfahren des Sigismondo Malatefta, einem mächtigen Sarkophag in fchmaler, von einem Baldachin abgefchloffener Nifche und mit Darftellungen von Triumphen an der Vorderfeite (Taf. 413 *a*). Das Schwächfte find die Putten auf den Baluftraden und die Statuen in den Kapellen. Letztere werden jetzt z. T. dem Ciuffagni zugefchrieben, wie man auch fonft noch andere Meifter, wie Simone Ferrucci oder gar den Medailleur Sperandio, als Mitarbeiter an dem plaftifchen Innenfchmuck der Kirche nennt, nachdem die alte Beftimmung auf Luca della Robbia fallen gelaffen ift. Mit Ausnahme des fpäteren Grabmals Sigismondos ift aber der ganze plaftische Dekor aus einem Guß und trägt den fcharf ausgeprägten Stempel der Kunftweife Agoftinos, auf den ich als Meifter diefer Skulpturen zuerft gelegentlich der Beftimmung eines charakteriftifchen, 1878 im Trocadero ausgeftellten Reliefs von Agoftino hingewiefen habe. Die Unterlagen für die Allegorien, welche in den meiften diefer Reliefs dargeftellt find, wird der Künftler freilich von den Humaniften in der Umgebung des Sigismondo Malatefta erhalten haben, vielleicht von dem gelehrten Sperandio, der gleichzeitig mit ihm am Hofe zu Rimini lebte. Daß diefer auch Entwürfe dazu geliefert haben könnte, wird aber fchon durch die Kompofitionen auf der Rückfeite einiger feiner Modelle widerlegt, die ebenfo unbedeutend und ungefchickt wie feine Porträts groß und vortrefflich find.

In Rimini entftanden noch ein paar kleinere Arbeiten Agoftinos, die ganz mit dem Stil der Reliefs in S. Francesco übereinftimmen: ein Relief mit dem Porträt des Kaifers Auguftus, jetzt im Mufeum zu Rimini, fowie ein größeres Relief, das in das Mufeo del Caftello in Mailand gekommen ift (Taf. 411 *b*), die Sibylle vor Kaifer Auguftus darftellend, beide wohl für den Schmuck eines und desfelben Monuments beftimmt. Durchaus eigenartig in der Erfindung, gut in der Anordnung und lebhaft bewegt erfcheint dies Relief von dem Reliefftil der Medaillen Vittor Pifanos beeinflußt, neben denen es freilich manieriert und teilweife auch unbelebt ift.

Im Jahre 1457 ift Agoftino bereits in Perugia, wo er an der Faffade des Kirchleins S. Bernardino arbeitet, die er 1461 vollendete. Sie ift die befte Arbeit des Künftlers, fchon im architektonifchen Aufbau. Diefer verrät in dem großen Motiv des Triumphbogens über der kleinen Doppelthür den Einfluß Albertis, der fich auch in der tüchtigen Porta S. Pietro, an der Agoftino feit 1473 (mit Polidoro di Stefano zufammen) arbeitete, noch deutlich zu erkennen giebt. Die Skulpturen (Taf. 416—418), mit denen S. Bernardino von oben bis unten in reicher aber klarer Weife bedeckt ift, charakterifiert Jacob Burckhardt in treffender Weife: „Schlanke, felbft hagere Geftalten in fliegenden Gewändern von überreichem parallellaufenden Faltenwurf, die Köpfe, namentlich die vollen Kinderköpfe der Cherubim, von frifchem, felbft derbem Naturalismus, die jugendlichen Engelgeftalten, die die Glorie halten, in der der h. Bernhard fchwebt, von

ſchwärmeriſchem Ausdruck, die Einzelgeſtalten aber faſt plump, die Kompoſitionen wenig bedeutend, die Dekoration ſchwerfällig, aber das Ganze von geſchickter Anordnung, von glücklicher Verteilung des Hoch- und Flachreliefs, und gerade hier in Perugia eine originelle, erfreuliche Erſcheinung." Daneben entſtand, im Jahre 1459, der große Altar in S. Domenico, eine unglückliche Verbindung von Stein- und Tonſkulpturen, die noch ungeſchickter und unbelebter ſind als die Freifiguren an der Faſſade von S. Bernardino; Färbung und Behandlung dieſer bemalten Tonſkulpturen zeigen am beſten, daß Agoſtino mit der Kunſt des Luca della Robbia keinerlei Beziehung hat, wie Vaſari behauptet.

Ein Marmorrelief der Pietà, das Agoſtino in der 1473 von ihm für die Miſericordia errichteten Kapelle ausführte, iſt wohl das Relief, das jetzt im linken Schiff des Doms angebracht iſt, und das früheren Arbeiten des Mino verwandt erſcheint. Das Muſeum der Univerſität enthält dürftige Reſte der plaſtiſchen Dekoration des Oratoriums der Maeſtà della Volta und eine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde in Ton, letztere wenig belebt, wie regelmäßig ſeine Freifiguren.

Im Frühjahr 1463 war Agoſtino für mehrere Jahre wieder in Florenz beſchäftigt. Damals arbeitete er einen Giganten für den Dom, deſſen Gegenſtück nicht ausgeführt wurde, da der Marmorblock, aus dem ſpäter Michelangelo ſeinen David meißelte, beim Bruch verdorben war. Damals entſtanden wohl auch das Tabernakel in Ogniſanti (jetzt im Refektorium, Taf. 420*c*) und das Marmorrelief der Madonna mit Engeln im Muſeo dell' Opera (Taf. 419*a*). Sie ſind den Reliefs an S. Bernardino nahe verwandt in den temperamentvollen, heiteren Engelgeſtalten, den zierlichen Parallelfalten der flatternden Gewänder und den ähnlich gebildeten Haaren, aber in der Durchbildung ſind ſie weſentlich feiner, wohl unter der Einwirkung der überlegenen Florentiner Genoſſen, mit denen er damals in Konkurrenz arbeiten durfte. Ähnlichen Charakter haben verſchiedene Madonnenreliefs, von denen zwei Hauptwerke in Marmor in den Louvre (Taf. 419*b* aus der Kirche in Anvillers, und Taf. 420*a*; erſtere frei wiederholt in dem bemalten Stuck der Villa Caſtelli bei Florenz) und ein drittes in bemaltem Stuck in das Berliner Muſeum gekommen ſind (Taf. 420*b*). Auch hier iſt Maria ſtets von einer Schar jugendlicher Engel und Cherubim begleitet, die in ihrem übermütigen Spiel ihre Abkunft von Donatello verraten. Kleinere Arbeiten befinden ſich im Privatbeſitz in Lyon, Sammlung Aynard, und in Wien beim Grafen Lanckoronski. Letztere iſt ein Relief mit dem Raub der Europa, das von beſonderem Intereſſe iſt, weil es bemalt und glaſiert iſt. Sollte es zu Vaſaris Zeit noch mehrere ſolcher glaſierter Skulpturen Agoſtinos gegeben haben, die ihn zu der Annahme verleiteten, dieſer ſei ein Schüler und Bruder Lucas geweſen? Als Zeugnis dafür, daß Agoſtino die Glaſur der gebrannten Tonbildwerke gekannt habe, dürfen wir dies Relief aber gewiß nicht anführen, da die Art der Glaſur wie die Farben und ihr Auftrag ganz charakteriſtiſch für Luca della Robbia ſind; das Relief iſt daher zweifellos in Lucas Werkſtatt glaſiert worden, wie das gleichzeitig und namentlich ſpäter mit den Tonbildwerken anderer Künſtler häufiger geſchah.

Ein dem Agoftino di Duccio wahrfcheinlich gleichalteriger, in feiner Richtung dem Donatello aber noch näher ftehender, verwandter Florentiner Künftler, Andrea di Francesco Guardi, der zwifchen 1451 und 1474 in Pifa häufig erwähnt wird, ift neuerdings als der Meifter der Marmorreliefs mit den Tugenden in S. Maria della Spina erkannt worden, die bisher einem bekannteren Andrea da Firenze, dem Andrea Buggiano, zugefchrieben wurden (vgl. Taf. 159ff.). Wir werden im Nachtrag auf die in Pifa, namentlich im Campofanto und fonft zerftreuten Werke diefes Künftlers näher eingehen.

DER „MEISTER DER MARMORMADONNEN" UND DOMENICO ROSSELLI.

Die Zahl der untergeordneteren Florentiner Bildhauer, die in der zweiten Hälfte des Quattrocento felbftändig thätig waren, ift nicht fehr groß. Die Anficht, die man häufig namentlich von Künftlern ausfprechen hört, daß man die Autorfchaft eines nicht beglaubigten Kunftwerkes nur fehr fchwer, wenn überhaupt, feftftellen könne, da neben den wenigen uns bekannten Künftlern zahllofe jetzt unbekannte und verfchollene thätig gewefen feien, ift irrtümlich. Ganz befonders gilt dies für die Plaftik des Quattrocento; aus den in reicher Fülle erhaltenen Urkunden fehen wir, daß faft immer wieder diefelben Meifter genannt werden, und daß die Zahl derer, von welchen uns Werke noch nicht bekannt find, verhältnismäßig klein ift, jedesfalls kaum größer als die der bekannten Meifter. Die untergeordneten Bildhauer brachten es nicht über die Stufe der Steinmetzen oder arbeiteten als Gehilfen in den Werkftätten ihrer begabteren Genoffen.

Wie im früheren Quattrocento, fo waren auch in den letzten Jahrzehnten diefe geringeren Talente gezwungen, dauernd oder doch auf längere Zeit außerhalb Florenz ihren Verdienft zu fuchen, da die verwöhnten Florentiner kaum Gefchmack an ihren Arbeiten fanden. Ein folcher Künftler, deffen Namen wir noch nicht kennen, begegnet uns außerordentlich häufig in feinen Marmorreliefs der Maria mit dem Kinde; man hat ihm deshalb den Namen des „Meifters der Marmormadonnen" gegeben. Mir find wohl an dreißig folcher Reliefs diefes Künftlers vorgekommen, von denen freilich nur die kleinere Zahl in öffentlichen Sammlungen oder noch an Ort und Stelle fich befindet; die Mehrzahl, die in Tabernakeln an den Villen oder in den Privatkapellen vor Florenz oder gelegentlich in Florenz felbft und im Urbinatifchen fich befand, ift feit etwa zwei Jahrzehnten in den Handel gekommen und namentlich in den letzten Jahren unter vornehmen Namen, als Mino, Roffellino oder gar als Donatello, verkauft worden, befonders nach Amerika. In der Bewegung ungefchickt und eckig, im Ausdruck typifch und befangen und durch die hochgezogenen Mundwinkel und die gefchlitzten Augen leicht an Karikatur ftreifend, erfcheint der Künftler in der Art des Reliefs dem Antonio Roffellino, in der eckigen Falten-

gebung, in der fcharfen Behandlung, namentlich des Haares, dem Mino am nächften verwandt. In Florenz befitzt der Bargello ein fehr großes und befonders leeres Relief; ein kleineres befindet fich in S. Stefano. Urbino enthält in der Akademie ein folches Relief, im Palaft fogar zwei; andere befinden fich im Palazzo del Comune zu Piftoja und in der Kirche des Eremo sacro zu Camaldoli (Taf. 423 *b*). Die Berliner Mufeen enthalten zwei feiner Madonnenreliefs, davon eines in einer Mandorla (Taf. 423 *a*), das andere, kleinere, mit der Madonna in ganzer Figur und fitzend (Taf. 424 *a*). Neben letzteres haben wir die Abbildung eines zweiten, faft übereinftimmenden Reliefs im Befitz von Mr. Gambier Parry in Hingham Court geftellt (Taf. 424 *b*), um zu zeigen, mit wie wenig Abwechslung der Künftler feine einfachen Motive wiederholt. Gelegentlich hat er auch kleine Marmorbüften gearbeitet, von denen wir das charakteriftifche Johannesköpfchen in der Sammlung O. Hainauer in Berlin abbilden (Taf. 425 *b*). Die befte Arbeit der Art ift die Büfte eines Zwerges, der ein Wiefel in den Händen hält; fie befand fich in der Sammlung Caftellani in Rom. Die auf Taf. 425 abgebildete Büfte im Palazzo Ducale zu Urbino, die jetzt gleichfalls dem Meifter zugefchrieben wird, fcheint mir in der weichen Modellierung, in der abweichenden Zeichnung von Mund und Augen, in der eigentümlichen Behandlung der Haare, die wie aufgewickelte Locken erfcheinen, die Hand eines anderen, überlegeneren Künftlers zu verraten.

Ein anderer Florentiner Bildhauer, der, wohl ein oder zwei Jahrzehnte fpäter, gleichfalls vorwiegend in Urbino und der Nachbarfchaft befchäftigt war, ift uns feit kurzem durch die Forfchungen C. von Fabriczys dem Namen nach bekannt geworden. Es ift Domenico Roffelli (1439—1498), der in Piftoja geboren war, aber in Rovezzano aufwuchs. Von vornherein begegnen wir ihm außerhalb Florenz; 1462 arbeitete er im Dom von Pifa, 1468 den achtfeitigen Taufftein in S. Maria a Monte mit den Geftalten der Tugenden in Nifchen und Hochreliet und die Taufe Chrifti in flacherem Relief und kleineren Figuren. Der Künftler erfcheint darin als ein mit Formenempfindung und Phantafie wenig begabter, aber fleißiger Marmorarbeiter aus der Nachfolge des Defiderio und Antonio Roffellino, deffen anmutige Geftalten bei wenig Belebung einen lieblichen Ausdruck zeigen. In den folgenden Jahren war Domenico wieder in Florenz anfäffig, um die Mitte der fiebziger Jahre aber in Pefaro an der Dekoration des Palaftes für Coftanzo Sforza befchäftigt, und feither ift er nicht nach Florenz zurückgekehrt. Aus dem Jahre 1480 datiert die große marmorene Altartafel im Dom von Foffombrone (Taf. 421 *b*). Auch hier find die Madonna und die vier Heiligen zu ihrer Seite fchlanke, nüchtern daftehende Geftalten in Halbrelief vor flachen Nifchen mit Mufchelabfchluß, mit Gewändern in zierlichen Langfalten, von freundlichem, aber nichtsfagendem Ausdruck; die Predelle darunter mit ganz kleinen Darftellungen aus dem Leben der Heiligen ift von kindlicher Simplizität. Der Aufbau ift dem der bekannten Marmoraltäre Minos entlehnt, aber regelmäßiger und dadurch nüchterner. Ganz den gleichen Charakter hat das Lünettenrelief mit den Halbfiguren der Madonna zwifchen dem h. Franz und

Bernhardin an S. Francesco zu Foſſombrone. Wie hier, ſo erſcheint Maria mit dem Kinde auch in einer Reihe kleiner Madonnenreliefs, die nicht ſelten im Handel vorkommen. Sie ſind regelmäßig in dem feinen Kalkſtein gearbeitet, der in der Nähe von Urbino gebrochen wird. In der Körperbildung pflegen ſie noch dürftiger zu ſein und der große Kopf fällt noch ſtörender auf als in den eben genannten beiden Werken. Ein ſolches Relief beſitzt Fürſt Liechtenſtein, ein zweites das Kaiſer Wilhelm-Muſeum in Krefeld; andere im Privatbeſitz in Paris und England. Vielleicht iſt auch die faſt lebensgroße weibliche, leider reſtaurierte Halbfigur in Rund (eine Tugend?) in der Sammlung Liechtenſtein ein Werk dieſes Künſtlers; ſie ſteht etwa zwiſchen Roſſellino und Benedetto da Majano, iſt aber nicht lebendig genug für einen dieſer Künſtler, während ſie unter Domenicos Arbeiten ſein Meiſterwerk ſein würde. Wahrſcheinlich ſchon ehe oder während dieſe Arbeit im Gange war, wurde der Künſtler auch in Urbino beſchäftigt. Das Denkmal der Calapatriſſa Santuzzi, jetzt unter den Hofarkaden des Palazzo Ducale aufgeſtellt (Taf. 421 *a*; dort irrtümlich als in S. Domenico befindlich angegeben), entſtand Ende der ſiebziger Jahre. Die Figur der jungen Laienſchweſter iſt lieblich und im Charakter der Herzogin von Calabrien an ihrem Grabmal in Montoliveto zu Neapel, aber ſie iſt in ungeſchickter Weiſe auf zwei übereinander aufgetürmten länglichen Quadern aufgebahrt, deren zierlicher Dekor das Beſte an der Arbeit iſt. Im herzoglichen Palaſt verraten verſchiedene der Hauptdekorationsſtücke, Kamine wie Thüren, in der Sala degli Angeli und in der Sala grande aufs deutlichſte die Hand des Domenico. Zwei dieſer Kamine ſind auf Taf. 422 abgebildet. Der eine, in der Sala degli Angeli, iſt durch ſeinen reichen Dekor von Putten ausgezeichnet, der andere, einfachere durch ſeine feineren Verhältniſſe und den eleganten, wenn auch etwas mageren Pflanzendekor. Dieſe Arbeiten zeigen das kleine Talent des Künſtlers von ſeiner günſtigſten Seite.

Domenico, der in der ſpäteren Zeit ſeinen Wohnſitz wieder in Foſſombrone hatte, ſtarb hier noch vor Ende des Jahrhunderts, wahrſcheinlich im Jahre 1498.

BERTOLDO DI GIOVANNI.

(Von ca. 1420 bis 1491.)

Die Künſtler, denen in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Florentiner Plaſtik die weſentlichſten Fortſchritte verdankte, ſind nicht die Marmorbildhauer, ſondern die Bronzebildner. Es ſind drei Künſtler, im Alter nicht ſehr verſchieden, jeder eigenartig und bedeutend und alle von hervorragendem Einfluß nicht nur auf die Entwicklung der Plaſtik, ſondern auch der Malerei und der Kleinkunſt von Florenz: Bertoldo di Giovanni, Andrea del Pollaiuolo und Andrea del Verrocchio. Alle drei ſind erſt in neuerer Zeit wieder richtig erkannt und gewürdigt worden; ihre Werke waren bis auf wenige hiſtoriſche Monumente ver-

geffen oder wurden felbft von Kritikern wie Cavalcafelle und Morelli noch verwechfelt und verkannt. Ihre Bedeutung liegt vor allem darin, daß fie die richtige Kenntnis der menfchlichen Geftalt wefentlich förderten, die mannigfache Schönheit ihrer plaftifchen Erfcheinung wieder erkannten und auf die Durchbildung im Einzelnen den höchften Wert legten. So find fie die unmittelbaren Vorläufer und Lehrmeifter der klaffifchen Meifter der Hochrenaiffance geworden: Leonardo war Verrocchios Schüler und Michelangelo genoß den Unterricht von Bertoldo.

Bertoldo, der ältefte von ihnen (wir kennen zwar fein Geburtsjahr nicht, erfahren aber, daß Bertoldo, als er Ende des Jahres 1491 ftarb, bereits ein alter Mann war), war bis vor wenigen Jahren fo gut wie vergeffen. Eine bezeichnete Medaille auf Sultan Soliman II. und das durch Vafari überlieferte große Bronzerelief der Reiterfchlacht im Bargello waren die einzigen Werke, die man kannte, aus denen man fich aber über Art und Bedeutung des Künftlers keinen rechten Begriff machen konnte. Durch Louis Courajod wurde zuerft die Gruppe des Bellerophon in der Ambrafer Sammlung als fein Werk erkannt, und Hugo von Tfchudi gab ihm die drei kleinen Bronzereliefs im Bargello, die bis dahin dem Pollaiuolo oder Agoftino di Duccio zugefchrieben wurden. Seither habe ich nachzuweifen gefucht, daß mehrere andere Bronzereliefs und eine Reihe von Bronzeftatuetten auf feine Hand zurückgehen, und daß er der Urheber verfchiedener Medaillen ift, die man bisher dem Pollaiuolo u. a. zufchrieb. Aus diefen verfchiedenartigen Arbeiten gewinnt man das durchaus einheitliche Bild eines fehr eigenartigen Künftlers.

Als eines der beglaubigten Werke Bertoldos, von denen die Kritik ausgehen muß, ift vor allem das große Bronzerelief der Reiterfchlacht im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 426) zu nennen, deffen Motiv Franz Wickhoff als die Entfcheidungsfchlacht im Kampf um Troja gedeutet hat. Noch beffer beglaubigt ift die Gruppe „Bellerophon den Pegafus bändigend“ in den K. K. Hofmufeen zu Wien (Taf. 429), da es die Infchrift EXPRESIT ME BER THOLDVS CONFLAVIT HADRIANVS trägt. In diefen beiden Hauptwerken, die den gleichen Charakter haben, kennzeichnet fich Bertoldo aufs deutlichfte.

„Befonders auffallend ift das Beftreben, die Anatomie in den Figuren fcharf auszudrücken. Das Knochengerüft ift ftark betont, namentlich der Bruftkaften mit den Rippen, wogegen der Leib eingezogen erfcheint; der Thorax tritt regelmäßig über die Oberfchenkel heraus und bildet hier, je nach der Bewegung, einen mehr oder weniger vorfpringenden Wulft; die Muskulatur des Halfes ift fcharf hervorgehoben. Die Extremitäten find klein; der Kopf ift viereckig, meift mit ftarkem Hinterkopf; kleiner Mund, zierliche Nafe, kleine, mandelförmige Augen, die weit auseinander ftehen, kleine und übertrieben weit nach hinten fitzende Ohren find typifch. Die Haare find in breiten Maffen behandelt, der Bart ift leicht gelockt, meift in der Form der kurzen barbe carrée. Das Haar der Frauen ift in langen parallelen Strähnen geordnet. Es ift darin der Faltengebung der Gewänder des Künftlers verwandt, für welche die großen parallelen

Langfalten charakteriftifch find, die bei bewegten Figuren wie breite Bänder den durchfcheinenden Körper umflattern; aber nicht fo manieriert wie bei feinem gleichaltrigen Landsmann Agoftino di Duccio. Für die Reliefbehandlung ift bei Bertoldo das malerifche Prinzip beftimmend; daher feine Vorliebe für ftarke Verkürzungen, für hohen Augenpunkt und für Flachrelief. Die Reiterfchlacht in Hochrelief ift eine Ausnahme, weil fich der Künftler dabei einen antiken Sarkophag zum Vorbild nahm. Seine Figuren find im Relief, auch in dem ganz hohen Relief der »Schlacht« regelmäßig malerifch verkürzt; ja, felbft auf feine Freifiguren überträgt er dies gelegentlich, wie wir in der Gruppe des Bellerophon fehen, vielleicht weil diefelbe für eine Nifche beftimmt war und wie ein Hochrelief wirken follte. Michelangelos beliebte Oppofition in der Stellung von Oberkörper und Unterkörper finden wir auch bei den Figuren feines Lehrers fchon häufig, wenn auch nicht in fo ftarker und typifcher Weife; offenbar war dabei auch fein Beftreben fchon, eine möglichft pikante plaftifche Wirkung in den verfchiedenen Anfichten zu gewinnen." (Bode, „Florentiner Bildhauer", S. 288.)

Durch die gleiche Eigenart läßt fich zunächft eine Reihe kleiner Bronzeftatuetten als Werke Bertoldos feftftellen. Der Bargello befitzt aus altem Mediceerbefitz die Figur eines Arion (oder Apollo?; Taf. 427), der die Geige fpielt und fich im Tanzfchritt dazu bewegt; im Oberkörper noch faft ganz unzifeliert, aber in den ftarken Gegenfätzen der Bewegung der verfchiedenen Körperteile, in den Verhältniffen und in der Formenbehandlung ein befonders überzeugendes Werk des Künftlers. Dasfelbe gilt von dem Herkules der Berliner Sammlung (Taf. 427), der in Haltung und Blick fchon eine Vorahnung des David feines Schülers Michelangelo genannt werden kann. Noch ftärker in feinen Wendungen des Körpers, aber weniger durchgearbeitet ift der Hieronymus derfelben Sammlung (Taf. 426). Die feinfte und intereffantefte kleine Einzelfigur ift wohl der fogenannte Schutzflehende ebenda (Taf. 426), in dem die Oppofition der verfchiedenen Körperteile durch das Motiv befonders angezeigt erfcheint und der durch die Innigkeit des Ausdrucks und die Schärfe der Ausführung gleich ausgezeichnet ift. Eine charakteriftifche Statuette der Liechtenftein-Galerie ift in unferer Abbildung (Taf. 426) als »Herkules« bezeichnet; feitdem ich im Befitz von Charles Loefer zu Florenz das Gegenftück diefes Figürchens gefunden habe (Abbildung folgt im Nachtragsheft), bin ich zu einer anderen Deutung gekommen. Diefe zweite Geftalt hat nämlich hinten ein faunartiges Schwänzchen; da beide fich auf Wappen ftützen, fo haben wir darin zweifellos Waldmenfchen als Hüter des Wappens zu erkennen, wie fie neben dem Hohenzollern-Wappen und fonft in der Heraldik vorkommen. In Italien find fie die Begleiter des Wappens der Efte; da nun im Mufeum zu Modena noch ein folcher Waldmenfch von ganz gleichem Typus und gleicher Größe, hier aber zu Pferde vorkommt (Taf. 429; hier wieder irrtümlich als Herkules bezeichnet), fo ift es fehr wahrfcheinlich, daß alle drei urfprünglich Teile eines größeren dekorativen Werkes waren, welches Bertoldo für Ercole oder fonft einen Fürften des Haufes Efte ausführte.

Eine kleine Gruppe, die ich mit auf Taf. 426 abgebildet habe, könnte der Kentaur fein, den das Mediceer-Inventar von Bertoldo ohne weitere Befchreibung angibt. Trotz der charakteriftifchen Formen fcheint mir aber die Ausführung für den Künftler zu fchwach, auch das Format etwas zu klein; und da von gleichen Wiederholungen diefer Gruppe in den Wiener Hofmufeen noch die nackte Frau in zwei Exemplaren erhalten ift, fo glaube ich, daß wir darin kleinere Werkftattwiederholungen nach jener Mediceergruppe vor uns haben. Weit bedeutender und ficher ein Original Bertoldos fcheint mir eine größere Gruppe im Befitz von M. E. Foulc in Paris (Abbildung im Nachtrag). Sie ftellt einen nackten Neger zu Pferde im Kampf gegen einen Löwen dar, der auf die Kruppe des Pferdes gefprungen ift. Die Gruppe ift außerordentlich gefchickt aufgebaut, von packender Wahrheit und dramatifcher Kraft, zugleich trefflich in der naturaliftifchen Durchbildung und in der breiten Behandlung. Sie befand fich früher im Privatbefitz zu Florenz. Vielleicht ist auch ein Hercules den Löwen zerreißend in der Sammlung Salting zu London auf Bertoldo zurückzuführen.

An Bronzereliefs läßt fich etwa die gleiche Zahl, wie an Gruppen und Figürchen in Bronze, auf Bertoldo zurückführen. Drei darunter im Bargello, wohl aus der alten Mediceerfammlung: ein kleiner, in flachftem Relief gehaltener Bacchantenzug von Kindern, die auf einem flachen Karren den Silen mitführen; dann in höherem Relief eine große Plakette mit der Beweinung Chrifti (Taf. 428; geringere Wiederholung im Louvre), fowie ein größeres Relief der Kreuzigung (Taf. 426), beide unter fich fehr verwandt und voll Bewegung und Ausdruck. Die geftreckten Figuren mit den kleinen Köpfen, die zierlichen Parallelfalten, die fträhnigen Haare, die ftraffen Formen, die ftarken Wendungen in den Körpern und die eigentümliche Art der Verkürzungen verraten den Künftler aufs deutlichfte. Die gleichen Züge laffen auch eine große Plakette: Maria mit dem Kinde und fpielenden Engeln, im Louvre (Taf. 428), als Werk Bertoldos erkennen. Etwas abweichend durch kürzere, vollere Geftalten, aber bei ganz typifcher Formengebung und Behandlung des Reliefs, ift ein Bronzerelief in etwas größerem Umfang, von dem je ein Exemplar im South Kensington Mufeum (Taf. 430) und im Mufeo archeologico des Dogenpalaftes fich befindet. Es ftellt die Erziehung des Amor dar. Wohl dazu gehörig, obgleich ins Rund komponiert, ift die Darftellung von Venus und Mars in der Werkftatt des Vulkan, von dem fich nur ein Stuckabdruck im Privatbefitz zu Florenz erhalten hat (Taf. 430). Solche Kompofitionen, in die eine Fülle humaniftifchen Wiffens hineingeheimnift ift, waren es wohl, die Bertoldo nach Vafaris Erzählung mit feinem Gönner Lorenzo Magnifico zufammen ausführte.

Bertoldos Medaillen feien hier wenigftens kurz aufgezählt. Es find die bezeichnete Schaumünze auf Soliman II. (1481), die Gedenkmünze auf den Überfall des Lorenzo und Giuliano de' Medici durch die Verfchwörung der Pazzi (1479), die Medaille des Erzbifchofs von Pifa, Filippo de' Medici († 1478, wohl auf feinen Tod angefertigt), die größere der beiden Medaillen des kaiferlichen Orators Antonio Gratiadei (um 1481), die Medaille auf eine Venetianerin Leticia

Sanuto (vielleicht um 1485), die auf Alfons von Arragon (1479) und, wie ich jetzt glaube, auch die Schaumünze auf Matthias Corvinus mit dem Sieg über die Türken auf dem Revers (um 1480).

Während diefe Medaillen fich ziemlich genau datieren laffen — fie gehören fämtlich der fpäteren Zeit des Künftlers an —, haben wir bisher zur Datierung feiner übrigen Werke noch keinen genügenden Anhalt; nur das kleine Kinderbacchanal im Bargello läßt fich nach der Imprefa darauf in die Zeit des Piero de' Medici (1464—1469) fetzen.

Im Anfchluß an Bertoldo habe ich ein paar Reliefs abgebildet, die diefem Künftler nahe ftehen. Die große Bronzeplakette der Madonna in einer Nifche, von der ein Exemplar im Louvre (Taf. 431), ein anderes in der Sammlung Hainauer in Berlin fich befindet und das auch in alten Stuckabdrücken vorkommt, fchließt fich noch der fpäteren Zeit Donatellos eng an. Die Art des Reliefs und die Bildung der Figuren ift Bertoldo nahe verwandt, aber im Ausdruck, in der Zeichnung, namentlich in den fchlanken Fingern, ift noch manches abweichend. Wäre die Arbeit von ihm, fo würden wir eine Jugendarbeit darin vor uns haben; fie läßt fich etwa um 1450 oder etwas fpäter anfetzen. Das zweite Stück, ein größeres farblofes Tonrelief im Berliner Mufeum (Taf. 431), zeigt eine fchwer erklärliche mythologifche Darftellung, vielleicht mit allegorifcher Nebenbedeutung (keine bacchifche Szene, wie irrtümlich in der Unterfchrift der Tafel gefagt ift). Formengebung und Reliefbehandlung, namentlich die eigentümliche Bildung der Köpfe, erinnern fehr an Bertoldo, Durchbildung und Kompofition find aber doch zu gering für ihn. Die Art, wie die Haare bei den Männern vorn in die Stirn gekämmt find, findet fich bei Verrocchio und dem jungen Leonardo wieder. In die Zeit des Zusammenarbeitens diefer Künftler, um das Jahr 1475, haben wir das Relief etwa anzufetzen.

Der jüngere Mitarbeiter und wohl Schüler Bertoldos, der fich an der Bellerophongruppe als Gießer nennt, Adriano Fiorentino, hat erft in neuefter Zeit durch die Forfchungen von C. von Fabriczy fefte Geftalt als Künftler gewonnen. Der bekannten, durch die Infchrift geficherten Bronzebüfte des Kurfürften Friedrich d. W. von Sachfen im Mufeum Albertinum zu Dresden (Taf. 432, datiert 1498) hat derfelbe eine ähnliche Bronzebüfte Ferdinands I. von Arragon im Mufeo Nazionale zu Neapel (Taf. 432, irrtümlich als Ferdinand II. bezeichnet; um 1493) an die Seite gefetzt. In erfterer ift der Schüler Bertoldos in den mandelförmigen, hervorquellenden Augen, dem fträhnigen Haar, den fcharf umränderten Formen deutlich zu erkennen. Die Büfte des arragonifchen Fürften ift wefentlich feiner in Haltung, Erfcheinung und Durchbildung, auch nicht von der an Manier grenzenden Behandlungsweife jener bezeichneten Büfte. Doch macht es die Zeit der Anwefenheit des Künftlers in Neapel jedenfalls wahrfcheinlicher, daß der damals am Hofe befchäftigte Adriano die Büfte des Königs ausführte, als daß fie von dem bisher dafür in Anfpruch genommenen Guido Mazzoni herrührt.

Gleichfalls durch Infchrift gefichert ift die Bronzeftatuette der Venus im Befitz von E. Foulc zu Paris (Taf. 433), von der eine Wiederholung mit dem Amor zur Seite vorkommt. Wie darin fo ift Adriano auch als Medaillenkünftler dem Bertoldo gefolgt. Wir kennen jetzt Medaillen von Degenhard Pfeffinger, Ferdinand II. von Arragon, Giovanni Pontano, Kardinal Raffaelle Riario, Jacopo Sannazaro, Angelo Catho und den beiden Fürftinnen Elifabetta und Emilia Montefeltre. In allen diefen Arbeiten ift der Künftler feinem Vorbild Bertoldo verwandt, von tüchtiger, fchlichter Naturauffaffung, aber nüchtern und ohne deffen reiche Phantafie und Geftaltungskraft.

ANTONIO DEL POLLAIUOLO.

(1429—1498.)

Während Bertoldo ausfchließlich in der Bronzekleinkunft fich geübt zu haben fcheint, ift Antonio del Pollaiuolo ein außerordentlich vielfeitiger Künftler. Als Goldfchmied ausgebildet hielt er eine Goldfchmiedewerkftatt, welche die gefuchtefte in ganz Florenz war; als Maler war er ebenfo angefehen wie als Bildhauer. Obgleich wir von feiner Tätigkeit als Goldfchmied nur noch feine Beteiligung am Silber-Doffale in der Opera des Doms von Florenz nachweifen können, und den Maler, nach Ausfcheidung von dem vielen, was nicht ihm, fondern feinem Bruder Piero und Verrocchio u. a. gehört, nur noch aus ein paar ganz kleinen Bildchen kennen, fehlt es nicht an fehr verfchiedenartigen Zeugniffen feiner Kunft. Die Stickereien im Mufeo dell' Opera zu Florenz zeigen in ihren zahlreichen Darftellungen aus dem Leben des Täufers feine Art zu komponieren und feine Formengebung; die kleinen, urfprünglich mit Email ausgefüllten Gravierungen am Fuß des großen Kreuzes ebenda laffen uns feine außerordentliche Zierlichkeit in der Zeichnung wie feine Gefchicklichkeit in der Verkürzung bewundern, und feine Kunft als Bildhauer und Komponift bezeugen noch zwei der umfangreichften und bedeutendften Bronzegrabmäler Italiens: Die Denkmäler von Papft Sixtus IV. und Papft Innocenz VIII., die er im Auftrage von Innocenz in den letzten zehn Jahren feines Lebens für die Peterskirche ausführte (Taf. 436 und 437). Das eine ift für die Wand, das andere für den Boden der Kirche komponiert; daher find fie fehr verfchieden im Aufbau. Im einzelnen find fie dagegen untereinander fehr verwandt.

Das Grabmal von Sixtus IV., ganz aus Bronze, wie auch das von Innocenz, ift wie eine in Bronze übertragene Aufbahrung einer Leiche des Papftes gedacht. Der Verftorbene liegt, prächtig gebettet, über einer breiten Bronzeplatte, auf deren Seiten die fieben Tugenden in Hochrelief dargeftellt find; diefe Platte wird über den Boden erhoben durch eine, kaum einen Meter hohe Voute, in die ringsum, durch kräftige Blätter getrennt, zehn weibliche Geftalten als Repräfentantinnen von Wiffenfchaft und Kunft in wenig glücklicher Weife hinein-

gezwängt ſind. Aufbau und Wirkung des Innocenz-Grabes iſt weit glücklicher: in der Mitte thront der Papſt, in der Linken die h. Lanze, die Rechte ſegnend erhoben; an beiden Seiten in Relief je zwei Tugenden in flachen Niſchen; darüber auf kräftigen Konſolen war die Geſtalt des toten Papſtes aufgebahrt, das Halbrund dahinter enthält die drei Kardinaltugenden in Relief. Jetzt iſt die liegende Figur des Papſtes von ihrem Platze genommen und beſonders unter dem Grabmal aufgeſtellt, das ſeitdem in viel zu großer Höhe angebracht iſt. Die Geſtalten der beiden Päpſte ſind hervorragende Leiſtungen der Porträtplaſtik; die ſitzende Figur iſt faſt von impoſanter Wirkung. Die Tugenden ſind liebliche, ſchlanke Frauenfiguren, aber gar zu ſchlank, mit kleinen Köpfen, unter ſich wenig verſchieden, die zierlichen Falten überreich; auch ſind die Tugenden am Innocenz-Monument faſt die gleichen wie die am Grabmal Sixtus' IV. Guß, Ziselierung und Patina ſind trefflich und beweiſen, wie der Künſtler die Bronzetechnik beherrſchte. Als Ganzes ſind beide Monumente in ihrer Art, als Bronzemonumente, das Bedeutendſte, was Italien neben dem (rein architektoniſch und ornamental ausgebildeten) Mediceergrab Verrochios in S. Lorenzo zu Florenz hervorgebracht hat. Der Vergleich mit dem wenig ſpäteren Grabmal Zeno in S. Marco zu Venedig beweiſt, wie wenig die Venetianer Kunſt im monumentalen Aufbau der Florentiner gewachſen war.

Die hervorragende Begabung als Porträtbildhauer, welche ſich in den Papſtgeſtalten dieſer Grabmäler verrät, ſcheint Antonio leider nur ausnahmsweiſe haben zur Geltung bringen zu können. Iſt uns doch nur eine Porträtbüſte von ihm bekannt, die Tonbüſte eines jungen, keck dreinſchauenden Kriegers im Bargello zu Florenz (Taf. 435), wohl eines Mitglieds der Mediceerfamilie. Obgleich nicht gut erhalten, gibt ſie doch einen Begriff von der vollen und freien Wiedergabe der Individualität, wie von der eigenartigen, friſchen Auffaſſung des Künſtlers. Die Reliefs am Panzer zeigen zwei für Pollaiuolo ſehr charakteriſtiſche Herkulesarbeiten, die er mit beſonderer Vorliebe darſtellte.

Pollaiuolos Begabung für Kompoſition können wir bisher nur aus einem einzigen plaſtiſchen Werke beurteilen: aus dem Silberrelief der Geburt Johannes des Täufers am Altarvorſatz im Muſeo dell' Opera zu Florenz (Taf. 433). Auch hier haben die weiblichen Geſtalten die überſchlanke Bildung, die kleinen Köpfe und langen Beine, und ihre volle Gewandung verſteckt den Körper zu ſehr; auch hat ihre Haltung und Bewegung etwas Übertriebenes, Geziertes, aber die Anordnung iſt klar und wirkungsvoll, Bewegung und Ausdruck ſind lebendig und voll Naturverſtändnis. Eigentümlich iſt die breite Behandlungsweiſe, die auf den Charakter des Silbers keine Rückſicht nimmt; man glaubt eine in Ton mit dem Modellierholz ausgeführte Skizze vor ſich zu haben.

Als Kleinplaſtiker war uns Antonio bis vor kurzem nur durch die kleine Bronzegruppe im Bargello: Herkules erwürgt den Kakus (Taf. 434), bekannt. Das Stück iſt von jeher als ein Meiſterwerk in der Anordnung als Gruppe, in der Aufſtellung auf dem dreiſeitigen Sockel, in der ſicheren und breiten Wiedergabe der Anatomie bewundert worden. Auf Grund dieſer Gruppe haben wir in

neuester Zeit eine Anzahl meist erst jetzt im Kunsthandel aufgetauchter Kleinbronzen als Arbeiten des Pollaiuolo bestimmen können. Mehrere darunter sind gleichfalls Herkulesdarstellungen. Den ausruhenden Herkules zeigt die Bronze in der Sammlung A. Beit in London (Taf. 434); er ist ganz ähnlich auf geschmackvollem, niedrigem dreiseitigem Sockel aufgestellt, voll wuchtiger Kraft des mächtigen Gliederbaues und nur in der Behandlung des Haares durch zu starke Ziselierung störend manieriert. Ein anderer ausruhender Herkules befindet sich in der Sammlung Pierpont Morgan (z. Z. noch in London, Taf. 434). Hier ist die Stellung nicht so breit ausladend, sondern schlanker, die Figur ist mehr zusammengehalten; daher ist der dreiseitige, reich dekorierte Sockel schlank und hoch; die Ausführung ist skizzenhaft, da der Guß als Rohguß belassen ist.

Ein charakteristisches Figürchen der gleichen Art besitzt das Museum in Neapel (Abbildung im Nachtrag), einen David als Sieger über Goliath. Die Art, wie der junge Recke — kein Knabe, wie ihn Verrocchio bildet, sondern eine ganz entwickelte Mannesgestalt mit kräftigem Vollbart — den rechten Fuß auf das Haupt des Goliath stellt und sperrbeinig dasteht, entspricht ganz der Stellung des Herkules in der Sammlung Beit; die dürftigen Hüften, die schmalen Lenden, diebre iten Schultern und die kräftig entwickelte Brust, die langen, straffen Haare, die voll auf den Schultern aufliegen, sind lauter Eigentümlichkeiten, die wir auch sonst bei dem Künstler finden.

Geschlossener in der Stellung sind ein paar Statuetten von gleicher Größe, die unter sich so ähnlich sind, daß die eine nicht ohne Beziehung zur anderen entstanden sein kann. Die eine, ein Bleiguß im Berliner Museum (Taf. 435), ist kräftig und sehnig, aber mager und herbe, zumal in den fast häßlichen ältlichen Zügen des Kopfes. In der eingestützten Linken hält er einen Apfel, den rechten Arm hat er erhoben und an die Schulter gelegt. Die halb geöffnete Hand hat der Künstler in diesem Modell leer gelassen; nach dem Typus der Gestalt möchte man ihm eine Keule geben, obgleich sie schwer mit der Haltung des Armes zusammenzubringen ist. Eine sehr ähnliche Gestalt in beinahe gleicher Stellung, aber jugendlicher, mit hübschen Zügen und beinahe schönen Formen, finden wir in der sehr durchgeführten, teilweise vergoldeten Bronzestatuette der Sammlung P. Morgan wieder (Abbildung im Nachtrag). Der lange Schäferstab in der erhobenen Rechten läßt keinen Zweifel darüber, daß wir hier einen Paris vor uns haben, der seinen kritischen Blick wohlgefällig auf den drei Göttinnen ruhen läßt. Es ist wohl die anmutigste Gestalt, die der Künstler geschaffen hat, aber in den Verhältnissen, in Haltung und Bildung ist sie ganz charakteristisch für ihn. Wenn wir noch zweifeln könnten, so müßte uns das Berliner Figürchen überzeugen, dessen herbe Formen so bezeichnend für Pollaiuolo sind. Daß dies ein Modell für die Morgansche Bronze sein könnte, erscheint nach den häßlichen, ältlichen Zügen als sehr unwahrscheinlich; auch könnte die Figur nach der Stellung der Hand unmöglich den Stab darin gehalten haben. Der Künstler hat also wahrscheinlich diesen Entwurf eines Herkules, den er vielleicht als solchen verwarf, zu

jener Parisdarſtellung verwertet, oder — was mir weniger wahrſcheinlich ſcheint — umgekehrt jenen Paris zu einer ähnlichen Herkulesfigur benutzt.

Eine der häufigſten Bronzeſtatuetten des Quattrocento iſt der Marſyas, der im Begriff iſt, ſeine Doppelflöte fortzuwerfen, ein Motiv, das beinahe treu einer damals wohl in Florenz vorhandenen antiken Statue oder Statuette nachgebildet iſt. Der Bargello hat allein vier Exemplare davon, das Berliner Muſeum, der Louvre, die Sammlung P. Morgan u. a. haben gleichfalls gute Stücke aufzuweiſen, die regelmäßig die gleiche Stellung zeigen, aber in der Behandlung auf verſchiedene Hände weiſen. Nach der Formengebung iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß dieſe intereſſante Figur auf Pollaiuolo zurückgeht.

ANDREA DI MICHELE CIONE DEL VERROCCHIO.

(1436—1488.)

Für Antonio del Pollaiuolo hatte die Kritik vor allem die Aufgabe zu löſen, unrichtige Zuſchreibungen von Werken verſchiedenſter Art, namentlich Gemälde von der Hand ſeines Bruders, von Verrocchio u. a. zurückzuweiſen: für ſeinen jüngeren Konkurrenten Verrocchio fiel der Kritik vornämlich die entgegengeſetzte Aufgabe zu, dem Künſtler wieder zuzuweiſen, was eine falſche Kritik von alten traditionellen Zuſchreibungen ihm abgeſprochen hatte. Vor allem galt es, die Verwirrung zwiſchen Pollaiuolo und Verrocchio zu löſen, welche — eine ſeltene Ausnahme — Cavalcaſelle und Morelli in völliger Übereinſtimmung veranlaßt hatten. In Venedig hatte falſcher Lokalpatriotismus dem Künſtler ſogar ſein Meiſterwerk, die Reiterſtatue des Colleoni, zu nehmen geſucht, wozu ſchon der Gießer Leopardi durch die große, zweideutige Aufſchrift ſeines Namens ALEXANDER LEOPARDVS. V. F. die erſte Veranlaſſung gegeben hatte. Über dieſe Fragen herrſcht jetzt in der ernſten Kritik ziemliche Einſtimmigkeit, aber andere wichtige Fragen bleiben noch zu löſen. Verrocchios Tätigkeit war noch vielſeitiger als die des Pollaiuolo: er tritt urkundlich uns zuerſt entgegen als Architekt bei der Konkurrenz für eine Kapelle im Dom zu Orvieto; ſeine Lehre hatte er bei einem Goldſchmied durchgemacht und er blieb ſeither einer der geſchätzteſten Goldſchmiede von Florenz; als Bronzegießer ſtand er neben Pollaiuolo unübertroffen in Italien da; er war zugleich Marmorbildhauer und Maler, und in allen dieſen Kunſtzweigen übernahm er zahlreiche und große Aufträge, deren Ausführung ihm allein nicht möglich geweſen wäre. In der Tat ſehen wir, daß des Künſtlers Werkſtatt zu den beſuchteſten in Florenz gehörte; „discipulos pene docuit Verrocchius omnes, quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen“, ſagt ſein jüngerer Zeitgenoſſe Ugolino Verino von ihm. Die als Schüler eintraten, blieben aber zum Teil jahre- und jahrzehntelang bei ihm. Lorenzo di Credi blieb bis zum Tode des Meiſters ſein Gehilfe und

felbft ein Leonardo war durch fünf oder fechs Jahre Verrocchios Werkftattsgenoffe. Ähnliches dürfen wir von geringeren Künftlern, wie Francesco di Simone, annehmen, die alle an den Werken des Verrocchio mehr oder weniger Anteil haben. Wie feine Gemälde faft ausnahmslos unter Mitwirkung von Schülern und Gehilfen oder von diefen allein nach feinen Entwürfen ausgeführt wurden, fo müffen wir das gleiche für faft alle feine Marmorwerke annehmen, und dasfelbe gilt wohl auch für feine Goldfchmiedearbeiten. Zu diefer Annahme berechtigt uns nicht nur die Art der Ausführung, auch der Umftand, daß von Verrocchio eine ungewöhnlich große Zahl von Tonfkizzen und forgfältigen Tonmodellen zu folchen Arbeiten erhalten ift, und die Vorzüge derfelben vor den Marmorwerken laffen dies zweifellos erfcheinen. Gelegentlich haben die Gehilfen aber auch wohl felbftändig Arbeiten in der Werkftatt ausgeführt, die vom Geifte des Meifters durchdrungen find und die wohl regelmäßig auch als feine Werke in den Handel kamen. Diefen Anteil der Künftler und Gehilfen mit einiger Wahrfcheinlichkeit feftzuftellen, ihnen zu geben, was ihnen zukommt, und dem Meifter doch zu laffen, was ihm gebührt, ift eine Aufgabe, die erft teilweife und vielfach ungenügend gelöft ift; hat man doch gerade hervorragende Meifterwerke Verrocchios Handlangern zuteilen wollen, die bei ihm und für ihn arbeiteten! Anderfeits wird das Bild des großen Künftlers verzerrt, wenn man die oft fehr mäßigen Ausführungen feiner Modelle oder gewöhnliche Werkftattarbeiten auf fein Konto fchreibt.

Verrocchio war keine eigentlich geniale Künftlernatur, wie etwa fein angeblicher Lehrer Donatello oder fein Schüler Leonardo, aber er ftand nicht zufällig zwifchen diefen beiden Gewaltigen und der Kunft, der fie Leben und Richtung gaben; er vermittelte zwifchen ihnen, führte Donatellos Erbe weiter und übermittelte es an Leonardo. Verrocchios Geftalten wohnt ein eigener Liebreiz, eine jungfräuliche Keufchheit und Frifche, eine Lebensfreudigkeit inne, die uns beftrickt und eine Anzahl feiner Werke zu den bezauberndften Schöpfungen der Renaiffance macht. Aber feine eigentliche Bedeutung liegt in der gewiffenhaften Durchbildung feiner Werke, in dem raftlofen Streben nach Vervollkommnung der Technik, wie fie ihm für die Malerei ebenso wie für den Bronzeguß gelingt, in der Treue, mit der er die menfchliche Geftalt im einzelnen durchzubilden, feine Arbeiten bis aufs äußerfte zu vollenden fucht, wie er für jede Aufgabe die paffendfte Löfung, die befte Form zu finden beftrebt war. Diefem ernften künftlerifchen Streben, diefer Arbeitsfreudigkeit, die fich nicht genug tut, hat es Verrocchio zu danken, daß das herrlichfte Reitermonument Italiens, daß die großartigfte Gruppe, daß die fchönfte Frauenbüfte der Frührenaiffance feine Arbeiten find. Unter den Künftlern der zweiten Hälfte des Quattrocento fteht er, obgleich nicht mehr begabt wie verfchiedene andere, doch allen voran durch diefe Gründlichkeit feines Arbeitens und Strebens, durch den Einfluß, den er geübt hat.

Der erfte Auftrag, von dem wir aus den Urkunden wiffen, die Ausführung einer Kapelle im Dom zu Orvieto (1461), wurde fchließlich dem Künftler nicht

übertragen; die fchlichte Grabplatte für Cofimo ift im 16. Jahrhundert durch eine Kopie erfetzt worden, und die Kugel über der Laterne der Domkuppel ift nur eine technifch intereffante Leiftung. Das frühefte erhaltene Werk, das wir nach dem Zeugnis Vafaris Verrocchio zufchreiben können, ift der wuchtige und phantafievolle Sakrifteibrunnen hinter der Sakriftei von S. Lorenzo (Taf. 438). Er foll von Donatello begonnen und von Verrocchio vollendet worden fein, während Albertini nur Antonio Roffellino als Künftler nennt. Nach der Imprefa im Abfchluß ließ Piero dei Medici (1464—1469) das Lavabo ausführen. Der Aufbau ift außerordentlich groß und phantafievoll, eines Donatello würdig, fo daß der erfte Entwurf möglicherweife auf ihn zurückgehen könnte. In der Ausführung erinnert aber nichts an ihn; für Verrocchio gegenüber Ant. Roffellino fpricht die Einfachheit und Eigenartigkeit der Ornamente, ganz abgefehen davon, daß Verrocchio gleichzeitig für Piero die Grabplatte feines Vaters Cofimo anfertigte und auch fonft für ihn befchäftigt war. Auch kommen die beiden prächtigen Harpyengeftalten des Unterbaues ganz ähnlich am Panzer der etwa gleichzeitigen Büfte des Lorenzo dei Medici vor, die wir gleich kennen lernen werden.

Ein ähnliches, rein durch feinen architektonifchen Aufbau und die Dekoration wirkendes Werk wurde dem Künftler nach Pieros Tode von den Söhnen in Auftrag gegeben: das bekannte Grabmal für Piero und feinen Bruder Giovanni in S. Lorenzo zu Florenz (Taf. 441), ein Monument von gefuchter Einfachheit, ohne jeden figürlichen Schmuck, aber von großer Pracht und Feinheit des Materials (Bronze, Porphyr, Verde antico und Marmor), höchft eigenartiger Erfindung, großer Wirkung und größter Feinheit der Ornamente.

In den letzten Jahren Pieros oder in den erften Jahren Lorenzos hat Verrocchio für den Palaft in der Via larga und für die Villa Careggi die beiden Bronzen gegoffen, die vielleicht mehr zum Herzen fprechen als alle anderen Statuen der Frührenaiffance: den David als Sieger (jetzt im Bargello, Taf. 439) und den Knaben mit dem Fifch, jetzt im Hof des Palazzo Vecchio (Probeheft); heitere Bilder der fiegesgewiffen Jugend und des ausgelaffenen Kindesalters, wie fie frifcher und reizvoller nicht gefchaffen find. Der David wurde fchon 1476 von Lorenzo und Giuliano an die Stadt abgetreten. Wie ein Gegenftück zu dem Knaben mit dem Fifch und ihm kaum nachftehend erfcheint das Tonmodell eines nackten, ungeflügelten Knaben, der rafch davonläuft, jetzt in der Sammlung G. Dreyfus in Paris (Taf. 440); wohl auch als Brunnenfigur gedacht.

Auch mehrere Büften von Mitgliedern der Mediceerfamilie arbeitete Verrocchio damals. Zwei davon find Tonbüften, beide jetzt unbemalt und vielleicht als Modelle für Bronzeausführung beftimmt. Die eine ftellt Lorenzo, die andere Giuliano dar; erftere befitzt jetzt Quincy A. Shaw in Bofton (Taf. 442), letztere G. Dreyfus in Paris (Probeheft). Lorenzo ift noch fehr jugendlich, etwa fechzehn oder fiebzehn Jahre alt (um 1466), von freundlichem Ausdruck und beinahe fchönen aber fchmalen Zügen, die fo bald durch fein fchweres Gichtleiden entftellt wurden; der ernfte, finnende Zug gibt, fo fchlicht die Büfte aufgefaßt ift, den frühreifen, bedeutenden Charakter. Die Durchführung, namentlich die

Modellierung des Fleifches ift eine außerordentlich feine, was die Abbildung kaum erraten läßt. Die Büfte Giulianos ift wefentlich fpäter, da er mehr als zwanzigjährig erfcheint (um 1475). Wie Lorenzo ift auch er im reich dekorierten Panzer dargeftellt; den Kopf mit den dicken Locken trägt er hoch und wendet ihn keck zur Seite, ein prächtiges Bild unverwüftlicher Jugendkraft, derber Lebensfreude und fiegesgewiffen Selbftbewußtfeins. Lorenzos Züge find feiner, innerlicher, aber Giulianos Erfcheinung ift packend und unvergeßlich; begreiflich, daß er der Abgott der Florentiner, vor allem der Florentinerinnen war.

Wohl noch ein oder zwei Jahre früher als Giulianos Büfte, entftand die Marmorbüfte eines jungen Mädchens, das mit beiden Händen Primeln an fich drückt, die es in ein feines Tuch gefammelt hat. Sie ftammt aus Mediceerbefitz, fo daß die Vermutung nahe liegt, fie fei eine Anverwandte des Haufes. Sollte fie eine der drei Schweftern Lorenzos und Giulianos fein? Der breite Mund mit der ftarken, leicht vorfpringenden Unterlippe, die mandelförmigen, etwas vorquellenden Augen und die bufchigen Brauen darüber, die kräftigen Backenknochen find den Zügen Giulianos und zum Teil auch denen Lorenzos fo verwandt, daß eine folche Vermutung nahe liegt. Da uns meines Wiffens von keiner der Töchter des Piero Gottofo Abbilder bekannt find, fo kann diefe Vermutung nur ganz hypothetifch ausgefprochen werden. Wichtiger ift die Frage nach dem Künftler der Büfte. Seitdem man Verrocchios Werke wieder mit Aufmerkfamkeit betrachtet hat, ift fie diefem mit allfeitiger Zuftimmung zugefchrieben worden. Die große Verwandtfchaft mit dem Porträt der Ginevra de' Benci, dem Jugendwerk Leonardos in der Liechtenfteingalerie, hat neuerdings zu der Vermutung geführt, nicht Verrocchio, fondern Leonardo in deffen Werkftatt habe die Büfte gearbeitet. Unmöglich ift es gewiß nicht, daß diefer am Modell gearbeitet und namentlich den fehr eigenartigen Entwurf mit der trefflichen Anordnung der Hände gemacht haben kann. Die Ausführung ift aber doch teilweife zu trocken für ihn; wo hätte wohl Leonardo überhaupt Luft und Zeit zu der Ausführung einer fo großen Marmorbüfte gefunden! Auch ift es auffallend, wie fehr der Kopf dem Frauentypus des Verrocchio ähnelt, wie der Vergleich mit feinen Madonnenreliefs zeigt. Wenn man feine vollen, rundlichen Gewandfalten hier vermißt hat, fo legt man doch wohl einen gar zu niedrigen Maßftab an den Meifter: leichte, dünne Stoffe wie hier behandelte er felbftverftändlich anders wie dicke, gefütterte Mäntel.

Von einer ähnlichen, ziemlich gleichzeitigen Frauenbüfte haben wir nur das Tonmodell in der Sammlung G. Foulc in Paris (Probelieferung). Sie ift weit einfacher gehalten, ift unter der Büfte abgefchnitten, aber von großartiger Auffaffung und breiter Behandlung, die im Original, namentlich im Fleifch, trotz des jetzt fehlenden Stucküberzugs und der fehlenden Bemalung, das fichere Naturverftändnis Verrocchios zeigen.

Nur in Ton ausgeführt ift auch die fchönfte Madonnenkompofition des Künftlers: die Madonna mit dem fegnenden Kind zur Seite, die kürzlich aus dem Befitz des Hofpitals von S. Maria Nuova in das Mufeo Nazionale zu Florenz

gekommen iſt (1902 vorübergehend in den Uffizien aufgeſtellt, Taf. 444). Den gotiſchen Spitzbogen mit der Taube über der Maria hat man für ſpäteren Zuſatz gehalten; mit Unrecht, wie die Rückſeite beweiſt, die aus einer Tafel beſteht. Auch hat das Relief nicht die Naturfarbe des Tons, wie man annimmt, ſondern iſt ſehr fein marmorartig bemalt, was freilich unter der jetzigen Schmutz- und Rußſchicht kaum zu erkennen iſt. Ungeſucht und ohne große Stiliſierung iſt das Verhältnis von Mutter und Kind in einfach natürlicher, liebenswürdiger und herzlicher Weiſe zur Anſchauung gebracht; beide ſind dem Kreiſe entlehnt, in dem der Künſtler lebte. Die Durchführung bis auf die Stoffe in ihren vollen geſchmackvollen Falten iſt eine höchſt liebevolle, fein naturaliſtiſche. Ein ganz ähnliches Madonnenrelief in Marmor beſitzt gleichfalls das Muſeo Nazionale in Florenz (Taf. 445); da es weniger lebensvoll iſt, geht die Ausführung ſchwerlich ganz auf Verrocchio ſelbſt zurück. Wie berühmt dieſes Stück war, geht aus den zahlreichen Wiederholungen hervor, die davon in ſeiner Werkſtatt in Gemälden wie in Reliefs von Ton, Stuck und Marmor angefertigt worden ſind. Wieder von eigenſter Erfindung Verrocchios iſt ein etwas größeres Madonnarelief in Marmor bei Mr. Quincy A. Shaw in Boſton (früher in einer Mediceervilla bei Pontremoli; Taf. 446). Maria iſt ſitzend dargeſtellt, das Kind auf ihrem Schoße verehrend, das ein Engel neben ihr umfaßt hat. Faſt die gleiche Kompoſition, um einen Engel bereichert, kommt in einem Gemälde vor, das jetzt die National Gallery zu London beſitzt. Relief wie Gemälde ſind in der Ausführung im weſentlichen, wenn nicht ganz von Schülerhand; im Relief könnte der reizvolle Kopf der Maria ſehr wohl vom Meiſter ſelbſt gearbeitet ſein; der Engel und beſonders das Kind, wie die ganze Gewandung ſind dagegen zu ſchwach für ihn.

Dieſe Arbeiten gehören dem Anfang der ſiebziger, zum Teil wohl auch noch dem Ende der ſechziger Jahre an. Gegen Ende der ſiebziger Jahre und bald darauf erhielt der Künſtler verſchiedene große Aufträge, die ihn meiſt bis zu ſeinem Tode beſchäftigten. Im Jahre 1477 verlor der Vetter und Geſchäftsführer von Lorenzo Magnifico in Rom, Giovanni Tornabuoni, ſeine Gattin Francesca Pitti im Kindbett. Das Grabmal, das er damals für Maria ſopra Minerva, die Kirche der Florentiner in Rom, beſtellte, befindet ſich nicht mehr am Platze, wenn es überhaupt zur Aufſtellung kam; erhalten ſind dagegen zwei Reliefs und vier Statuetten von Tugenden, die zum Grabmal gehörten. Letztere ſind jetzt in der Sammlung G. André zu Paris (Taf. 452), das Relief befindet ſich im Muſeo Nazionale zu Florenz (Taf. 451). Die geringe Ausführung dieſer Arbeiten beweiſt, daß die Hand des Meiſters hier kaum beſſernd beteiligt war. Die Tugenden mit ihren runden Geſichtern und fetten Händchen, in den dicken, gefütterten Stoffen und rundlichen Falten ihrer Gewänder, zeigen in der Behandlung ſo ſehr den Charakter von Verrocchios Schüler Francesco di Simone, wie er in ſeinem Grabmal in S. Domenico zu Bologna erſcheint, daß ihm mit Wahrſcheinlichkeit die Ausführung zugeſchrieben werden darf. Auch für das Relief des Bargello hat man das gleiche vermutet, doch ſcheint ſich nach der breiteren Behandlung, nach der Faltengebung und anderen Merkmalen eine andere Hand

darin zu verraten. Die beiden Darſtellungen: der Tod der Wöchnerin und die Übergabe des Kindes an den Vater, ſind treffliche Kompoſitionen von geſchloſſener, klarer Gruppierung, voll dramatiſcher Handlung und tiefer Empfindung. Das gleiche gilt von Verrocchios Silberrelief mit der Hinrichtung Johannis des Täufers am Doſſale im Muſeo dell' Opera in Florenz (Taf. 446), einer klaren Kompoſition in ſieben beinahe frei gearbeiteten lebensvollen Figürchen. Daß die Ausführung auch hier ſeinen Gehilfen überlaſſen wurde, geht mit großer Wahrſcheinlichkeit aus den ſorgfältigen Tonmodellen gleicher Größe hervor, die ſich von zweien dieſer Figuren noch erhalten haben. Sie befinden ſich in der Sammlung der Baroneſſe Adolphe de Rothſchild zu Paris.[1])

Dieſes Silberrelief iſt etwa gleichzeitig mit dem Grabmal Tornabuoni ausgeführt worden (1478—1480). Kurz vorher hatte der Künſtler auch den Auftrag zu einem größeren Monument erhalten, deſſen Ausführung er jedoch ganz Schülerhänden überlaſſen mußte; 1477 wurde ihm in der Konkurrenz mit Antonio Pollaiuolo durch Lorenzo Magnifico das Grabmal des Kardinals Niccolò Forteguerri für den Dom zu Piſtoja zugeſprochen. Wie wir es dort jetzt vor uns ſehen, iſt es nur zum Teil auf Verrocchios Plan zurückzuführen. Unter Credis Aufſicht begonnen, blieb es bald nach Verrocchios Tode liegen, 1511 wurde die Fortführung nach Verrocchios Modell dem Lorenzetti übertragen, aber erſt im 17. Jahrhundert wurde es fertiggeſtellt und kam in ſeiner jetzigen ſehr unbefriedigenden Geſtalt zur Aufſtellung (Taf. 453). Wie der Künſtler ſich das Monument dachte, davon gibt das flüchtige kleine Tonmodell, welches das South Kenſington-Muſeum beſitzt (Taf. 454), einen Begriff. Es zeigt ein Wanddenkmal von großer Klarheit und Eigenartigkeit, von tiefer Empfindung und kräftiger Wirkung. Wie ſorgfältig Verrocchio auch hier ſeinen Gehilfen vorarbeitete, dafür zeugen die beiden aufs feinſte durchgebildeten Modelle mit je einem der vier Engel, die das Medaillon mit dem thronenden Chriſtus halten; ſie ſind mit der Sammlung Thiers in den Louvre gekommen (Taf. 455). Einige Details des Grabmals, die dann nicht zur Aufſtellung kamen, zeigen die Tafeln 454 (die knieende Figur des Kardinals, von Lorenzetti ausgeführt, iſt im Liceo Forteguerri zu Piſtoja) und 456. Auf der letzteren Tafel iſt auch ein kleines Thronrelief mit der Grablegung Chriſti im Berliner Muſeum abgebildet, das man mit dem Monument in Beziehung gebracht hat. Man vermutet darin den Entwurf zu einem Relief, das am Fuß des Grabmals geplant war, da die knieende Geſtalt des Nicodemus rechts ſtark porträtartigen Charakter hat und ſeine Züge denen des Kardinals Forteguerri nicht unähnlich ſind. Allein weder im ausgeführten Monument, noch in der Skizze iſt ein Platz dafür und am Fuße des Monuments wäre eine ſo reiche Kompoſition kaum angebracht; auch iſt die Ähnlichkeit der Porträts keineswegs ganz überzeugend. Wie dem auch ſei, die Arbeit iſt für Verrocchio durchaus charakteriſtiſch

[1]) Wir bedauern, die Abbildungen dieſer trefflichen Figuren nicht geben zu können, da die Beſitzerin die Aufnahme wiederholt verweigert hat.

und ein Meifterwerk. Sie ift auch dadurch noch von befonderem Intereffe, daß fie eine Darftellung in reinem Flachrelief zeigt, während die vorher genannten Kompofitionen in Hochrelief gearbeitet sind.

Noch etwas vor diefen Monumenten muß eine Gruppe kleinerer Reliefs entftanden fein, von denen zwei noch in den Bronzeoriginalen erhalten find, während von dem dritten, größten und bedeutendften nur ein paar farblofe Stuckabdrücke erhalten find. Die beiden Bronzereliefs find die »Stäupung Chrifti« in der Univerfitätsfammlung zu Perugia (Taf. 448) und die »Beweinung unter dem Kreuz« in der Chiefa del Carmine zu Venedig (Taf. 447); die dritte, nicht zugehörige Darftellung ift die Allegorie der »Zwietracht«, von der eine Stuckwiederholung im South Kenfington-Mufeum zu London (Taf. 449), eine zweite im Palazzo Saracini zu Siena fich befinden. Daß fie ganz den gleichen Charakter haben, zeigt ein Blick auf die Abbildungen; daß fie der Werkftatt Verrocchios angehören, läßt die Bildung der Geftalten, die Gewandbehandlung u. a. m. außer Zweifel. An Verrocchio felbft dürfen wir kaum denken, da die Art der Kompofition, der Reliefftil, die Gewandbehandlung, felbft die Formengebung nicht unwefentliche Abweichungen von feinen eigenhändigen Arbeiten zeigen. Wenn wir fie als Arbeiten der Werkftatt bezeichnen, fo gefchieht das keineswegs, wie bei einzelnen vorgenannten Werken, weil fie zu gering für den Meifter wären: fie find ihm im Gegenteil überlegen. Schon diefer Umftand macht es wahrfcheinlich, daß wir darin Arbeiten L e o n a r d o s vor uns haben, welche der junge Künftler unter Verrocchios Augen ausführte. Dafür fpricht auch die traditionelle Zuweifung des einen diefer Reliefs an Leonardo, vor allem aber die Übereinftimmung mit deffen frühen Gemälden und Zeichnungen.

Für die Zeit der Entftehung diefer Reliefs gibt die Bronzetafel im Carmine zu Venedig den ficheren Anhalt; unter den Figuren finden wir hier rechts im Grunde das charakteriftifche Profil des Federigo von Montefeltre, hinter ihm feinen älteften Sohn, vor ihm den kleinen Guidobaldo. Letzterer ift erft wenige Jahre alt; da er im Januar 1472 geboren wurde, muß das Relief um 1474/75 gearbeitet fein. Die ftiliftifche Übereinftimmung der beiden anderen Stücke mit diefem Relief läßt auch ihre Entftehung um diefe Zeit anfetzen. Alle drei find unzifelierte Rohgüffe. Die Freude an der letzten Fertigftellung fehlte dem Künftler, eine Eigenfchaft, die uns leider aus faft allen Werken Leonardos bekannt ift. Von Verrocchio verfchieden ift das Streben nach möglichst reicher Kompofition, nach einer Fülle von Figuren und die Vorliebe, diefe nackt zu zeigen; fehr charakteriftifch und abweichend von Verrocchio ift auch die Art des Reliefs, das deutlich in drei Plänen als Hochrelief, Halbrelief und Flachrelief entwickelt ift, wodurch eine völlig malerifche Wirkung erzielt ift. Sehr eigentümlich ift die Rolle der Architektur, welche als Bühne der Handlung in der »Stäupung« und in der »Zwietracht« in ihrer fkizzierenden, aber wahrhaft genialen Art die große, geftaltende Phantafie des Künftlers bekundet. Diefe Hallen, Loggien, Paläfte, Rundbauten, Plätze u. f. f. geben uns das ideale Bild einer Stadt der Frührenaiffance, wie fie kaum ein Architekt der vorgefchrittenen

Zeit diefer Kunftepoche uns in feinen Bauten und Skizzen hinterlaffen hat. Und wie wunderbar wirken fie als Bühne der Handlung, als Abfchluß der Kompofitionen! Diefe felbft find von einem Reichtum und dabei von einer Klarheit, von einer Mannigfaltigkeit der Einzelgeftalten und Gruppen und von einem Zufammenklang derfelben, von einer Symmetrie im Aufbau bei mannigfachster und ftärkfter Oppofition in Stellungen und Bewegungen wie im Ausdruck, welche die Grundprinzipien der Hochrenaiffance fchon in deutlicher Weife zur Geltung bringen. Auch im einzelnen finden wir überall Eigentümlichkeiten, die noch für die Werke der reiferen Zeit Leonardos charakteriftifch find: den Aufbau der Hauptfiguren im Dreieck, neben der untergeordnet die Oppofition horizontaler mit vertikaler Linien hergeht, ein Streben nach typifcher Feftlegung der Geftalten und ihrer Bewegungen, die eine gewiffe didaktifche Trockenheit und Einförmigkeit haben; kaum merklich freilich, weil fie mit einer ganz neuen Kenntnis des Körpers und aller Bewegungen verbunden find. In allen drei Reliefs ift eine ganze Skala innerer und äußerer Bewegungen gegeben, von ftiller, befchaulicher Ruhe bis zum wildeften Ausdruck der Leidenfchaft, und diefe ift mit einem Sinn für Schönheit in Formen und Stellungen verbunden, die nur Leonardo in folchem Maße eigen ift. Die Gewandmotive, wie in den klagenden Engeln zu den Seiten des Kreuzes, in der in lautem Jammer auffchreienden Magdalena, in der wie ein Wirbelwind vorwärts ftürmenden Geftalt der Zwietracht, verraten fchon die klaffifchen Gewandftudien des großen Meifters, wie fie uns aus feinen getufchten Zeichnungen bekannt find. Auch kleine Eigenheiten, wie die vorn ins Geficht fallenden Haarbüfchel der Männer, wie die kurzen fchwachen Arme, die breiten Schultern u. f. f. finden wir gerade in den Zeichnungen feiner früheften Zeit, namentlich zu den Kompofitionen einer Anbetung der Hirten und der Anbetung der Könige.

Auch in den Marmorarbeiten, wie in den gleichzeitigen Gemälden der Werkftatt Verrocchios läßt fich feit dem Eintritt Leonardos deffen Einwirkung und Mitarbeit verfolgen. Daß die Marmorbüfte der jungen Frau mit den Primeln ihm jetzt zugefchrieben wird, habe ich fchon erwähnt. Dasfelbe ift der Fall mit dem Marmorrelief des »Scipio«, das aus der Sammlung Rattier kürzlich in den Befitz des Louvre gelangt ift (Taf. 463). Der Typus diefes bildfchönen Jünglingskopfes kehrt fo oft und faft übereinftimmend in den Jugendzeichnungen Leonardos wieder, die berühmte Zeichnung des bejahrten Kriegers im Britifh Mufeum (aus der Sammlung Malcolm, vielleicht der Entwurf zu einem Gegenftück des »Scipio«) ift in der Anordnung, in der ganzen Rüftung und ihren reichen Verzierungen fo ähnlich, daß der Gedanke kaum abzuweisen ift, Leonardo habe den Entwurf und wohl auch das Modell diefes fchönen Reliefs gefertigt; die Behandlung des Marmors ift jedoch teilweife zu leblos und zu trocken, fodaß ihm die Ausführung nicht zugefchrieben werden kann.

Verrocchio felbft war damals vor allem mit der Ausführung der großen Bronzegruppe von Thomas und Chriftus für Or San Michele befchäftigt (Taf. 450). Bereits 1464 beftellt und entworfen, kam die Ausführung erft feit 1476 in

Fluß; 1483 gelangte sie in der Nische, die Donatello um 1425 für seinen hl. Ludwig ausgeführt hatte, zur Aufstellung. Schon die Art, wie der Künstler die Gruppe der gegebenen Nische angepaßt hat, ist ein Meisterwerk; in dem klaren, großen Ausdruck des Motivs, in dem Gegensatz zwischen den beiden Gestalten, im sprechenden Ausdruck der Hände, in der überreichen, aber aufs sorgfältigste studierten Gewandung, in der Durchbildung des Ganzen, in Guß und Ziselierung steht die Gruppe in ihrer Zeit ebenso einzig da, wie die gewaltige Reiterstatue des Colleoni vor S. Giovanni e Paolo in Venedig, die letzte Arbeit des Meisters. Denn über der Anfertigung des Modells starb Verrocchio plötzlich, und der Venetianer Andrea Leopardi wurde 1490 mit der Ausführung des Gusses und Herstellung des Sockels betraut; im Jahre 1493 war der Reiter bereits aufgestellt (Taf. 457 und 458). Mit Ausnahme der trefflichen hohen Basis und der (etwas kleinlichen) Ornamente an Rüstung, Sattel und Zaumzeug ist das Denkmal ganz Verrocchios Eigentum: darüber ist heute niemand mehr im Zweifel. Auch wie der Colleoni jetzt vor uns steht, darf das Werk den Anspruch erheben, das großartigste Reitermonument der Welt genannt zu werden. »Roß und Reiter sind niemals wieder so aus einem Guß gedacht, so individuell und so mächtig zugleich dargestellt worden. Die große, gewaltige Zeit des Quattrocento, die in den Condottieren eine ihrer eigenartigsten Erscheinungen darbietet, ist in keiner anderen Figur so überzeugend und groß ins Leben getreten« (Cicerone).

Der Eigentümlichkeit Verrocchios, seine Arbeiten mit kleinen Skizzen und sorgfältigen Modellen vorzubeiten, verdanken wir die Erhaltung einer Anzahl solcher Stücke, für die wir ihre Bestimmung bisher nicht nachweisen können. Sie verraten teils die eigene Hand, teils scheinen sie von Schülern ausgeführt. Eigenhändig sind zweifellos die Tonfigürchen eines hl. Hieronymus im South Kensington-Museum (Taf. 459), eines nackten schlafenden Jünglings im Berliner Museum (Taf. 459) und einer bemalten knieenden Magdalena ebenda (Taf. 461). Sie zeigen die herben, rundlichen Formen, die vollen, gefütterten Gewänder, die knappe, sachliche Art des Meisters. Die Magdalena ist von Credi in einem größeren Gemälde wiederholt, das die Berliner Galerie besitzt. Andere Tonmodelle lassen schon in ihrer häufigeren Wiederholung ihre Entstehung in der Werkstatt erkennen; so die von Cherubim aufwärts getragene Magdalena (Taf. 461; im South Kensington-Museum, im Bonnat-Museum zu Bayonne u. s. f.), zwei ruhende Putten, wohl Modelle für Wappenhalter an einem Monument (u. a. im Berliner Museum, Taf. 462) u. a. m. In solchen Ton- oder Stucknachbildungen begegnet man in Italien gelegentlich lebensgroßen Büsten von Christus und den Aposteln, die Vorbilder Verrocchios verraten, aber meist in der Ausführung gering sind. Feiner und anziehender sind ein paar jetzt unbemalte Tonbüsten von Jünglingen, unter sich sehr ähnlich, im South Kensington-Museum und im Berliner Museum (Taf. 460). Sehr anmutige, dem Meister selbst ganz nahe stehende Putten sind der Knabe mit den Früchten in der Sammlung Benda zu Wien (Taf. 462; Ton) und ein Putto mit einem

Wappen, jetzt in englifchem Privatbefitz befindlich (Taf. 462; früher Sammlung Bardini, Florenz).

Verfchiedene Marmorporträts zeigen deutlich die Abkunft von Verrocchio oder werden ihm herkömmlich zugefchrieben. Zu erfteren gehören die Reliefporträts von Matthias Corvinus und feiner Gemahlin im Berliner Mufeum (Taf. 463). Die eigentümliche Art des Flachreliefs, die rundlichen Formen, die Zeichnung von Augen und Mund, namentlich bei der Frau, fcheinen mir ganz Verrocchios Art zu verraten. Die junge Arragonefer Prinzeffin ift weit lebendiger als ihr Gatte, den der Künftler ficher nur nach einer Abbildung arbeitete. Wenn auch die Ausführung, wie regelmäßig bei Verrocchios Marmorarbeiten, von Schülern fein wird, fo fcheinen mir die Modelle doch ihm zugefchrieben werden zu müffen. Dasfelbe gilt vielleicht auch für die Marmorbüfte einer jungen Frau, angeblich einer Colleoni (nach dem Wappen in dem Stoffmufter der Ärmel, das aber schwerlich als solches aufzufaffen ift) im Befitz von Guftave Dreyfus in Paris (Taf. 464). Sie ift nach der Tracht etwa aus der gleichen Zeit wie die ebengenannten Reliefporträts, um 1475.

Das Berliner Mufeum (Taf. 464) befitzt ein Hochrelief, welches den alten Cofimo dei Medici darftellt und traditionell in der Florentiner Sammlung, aus der es ftammt, als ein Werk des Verrocchio bezeichnet wurde. Der Reliefftil ift fehr eigentümlich: obgleich der Kopf faft im Profil ift, fieht man einen Teil der hinteren Gefichtshälfte, gerade als ob wir das Stück einer antiken Kompofition in Hochrelief vor uns hätten. Die Ausführung ift etwas nüchtern und ängftlich, wohl weil fie in der Werkftatt gearbeitet wurde. Dadurch wird die Beftimmung des Meifters noch erfchwert. Sehr verwandt ift diefes Porträt der bekannten in zwei großen und einer kleinen Variation vorkommenden Medaille des Cofimo, die 1465 oder gleich darauf angefertigt wurde, als der Verftorbene zum Pater Patriae erklärt war. Diefe Medaillen, deren Meifter noch unbekannt ift (obgleich fein Selbftporträt in den Uffizien hängt), find freilich in ganz flachem Relief gehalten und zeigten die Züge magerer und noch mehr gealtert. Zufällig befitzt die Berliner Sammlung noch ein zweites Profilrelief aus Marmor von einem Mitgliede der Mediceer-Familie, dem 1478 ermordeten Giuliano (Taf. 465), das gleichfalls mit einer Medaille übereinftimmt, und zwar fo fehr, daß die eine nicht ohne die andere entftanden fein kann. Die Medaille ift ein Hauptwerk des Niccolo Spinelli; das Marmorprofil haben wir unter die den Verrocchio verratenden Arbeiten eingereiht, da Auffaffung und Behandlung feinen Büften verwandt erfcheint.

Die Richtung Verrocchios verrät auch ein großes Marmorwappen im Stadthaufe von Piftoja (Taf. 465), das die Jahreszahl 1494 trägt.

FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI

(1438—1493).

Unter den Schülern Verrocchios macht Vafari den Francesco di Simone namhaft. Seine zahlreichen Marmorarbeiten lehren ihn in der Tat als einen faft fklavifchen Nachahmer Verrocchios kennen; wenigftens im Figürlichen, während er im Aufbau feiner Monumente wie in ihrer Dekoration dem Defiderio folgt, unter deffen Auffìcht er fchon in der Badia di Fiefole arbeitete (Türen in der Kirche u. a.). Auf Grund des einzigen bezeichneten Werkes feiner Hand, des großen Marmorgrabmals Tartagni († 1477) in S. Domenico zu Bologna (Taf. 466), habe ich in den verfchiedenen Auflagen des Cicerone nach und nach eine ganze Reihe der leicht kenntlichen Arbeiten des wenig originellen, aber in der Dekoration gefchickten und gefchmackvollen Künftlers nachgewiefen, der bisher der Aufmerkfamkeit entgangen war. A. Venturi hat fie dann ausführlicher in L'Arte behandelt, wobei er jedoch auch einige ihm nicht zukommende Stücke feinem œuvre zugewiefen hat.

Jene charakteriftifche Mifchung von Nachahmung des Defiderio im Aufbau und in der Ornamentation und von Verrocchio im Figürlichen, wie im Monument Tartagni, finden wir in ganz ähnlicher Weife in den beiden Marmorciborien in S. Maria di Monteluce vor Perugia von 1483 (Taf. 468) und im Palazzo Cavriani zu Mantua von 1486 (Taf. 467). Einfacher und tüchtiger find eine Anzahl unter fich ganz verwandter Grabmäler in den Marken, wo Francesco früher tätig war: das Monument der Barbara Manfredi († 1466) in S. Biagio zu Forlì, befonders anmutig in der jugendlichen Grabfigur, die Grabmäler Gian Francesco Oliva und Marfilio Trinci im Convento Monte Fiorentino bei Piandimeleto, zwei teilweife modernifierte Grabmäler im Campofanto zu Bologna (von Pietro Fiesco und Vianefio Albergati) und vielleicht auch das Monument des Sigismondo Malatefta († 1468) in S. Francesco zu Rimini, das bei gleichem Typus noch einfacher ift, da hier die Grabfigur fehlt. Ein Grabmonument, das Francesco für Lemmo Balducci 1472 in S. Egidio zu Florenz errichtete, ift dort nur noch in Bruchftücken erhalten, da es nicht vollendet wurde (das Reliefporträt des Lemmo auf Taf. 466). Nach diefem Reliefporträt kann man ihm auch die große Büfte des Pino Ordelaffi zutrauen, die jetzt im Mufeum zu Forlì fteht (Taf. 466). Freilich ift diefelbe fo befchädigt, daß eine Entfcheidung über den Künftler fehr fchwer fällt.

Francescos Madonnenreliefs im Halbrund der Grabmäler wiederholen faft unverändert eine und diefelbe Kompofition, die er dem Verrocchio entlehnt hat. Am günftigften erfcheint er, namentlich durch die an Mino erinnernde reiche Einrahmung, in einem folchen Relief, das kürzlich aus Palazzo Roffi zu Imola in den Befitz der Gräfin Grabenski in Bologna gekommen ift. Dekorative Arbeiten feiner Hand fand man in den letzten zwanzig Jahren ziemlich häufig im

italienifchen Handel, die faft alle ins Ausland gegangen find: ich nenne ein großes Marmorwappen mit Putten zur Seite in der Galerie Liechtenftein zu Wien, einen Kamin im Kaifer Friedrich-Mufeum zu Berlin, ähnliche Kamine und Kaminfriefe im Privatbefitz zu Paris und Berlin, die reiche Bafis eines Tabernakels im Bargello u. a. m. Die bedeutendfte und feinfte Arbeit diefer Art ift das große Marmorportal des Palazzo Bevilacqua zu Bologna aus dem Jahre 1481 (Taf. 467). Vielleicht ift dem Künftler auch der Marmoraltar in S. Giobbe zu Venedig zuzufchreiben (um 1475), der in den ziemlich leblofen Figürchen dem Antonio Roffellino am nächften fteht.

DIE BILDHAUERSCHULE SIENAS

JACOPO DELLA QUERCIA.

(1374—1438.)



ienas Wettftreit mit Florenz um die Vorherrfchaft in Toscana hatte hier in der erften Hälfte des Trecentos eine Blüte der Malerei gezeitigt, die der von Florenz kaum nachfteht. Mit dem unaufhaltsamen Vordringen von Florenz, der immer größeren Abfonderung und den inneren Wirren und Nöten Sienas in den erften Jahrzehnten des Quattrocento, mußte auch die Kunft von Siena einen ftärker lokalen, teilweife rückftändigen und kleinftädtifcheren Charakter erhalten. Diefer kommt befonders ftark in der Malerei zum Ausdruck, bewahrte aber auch hier durch die Tradition der großen Zeit des Trecento und die völlige Eigenartigkeit einen eigentümlichen Reiz. In der Plaftik macht er fich, wenn er auch hier mehr oder weniger vorhanden ift, doch nicht fo ftark geltend, da die Sienefen in diefer Zeit, gerade im Gegenfatz zum Trecento, eine größere Begabung für Plaftik zeigen, vor allem aber, weil ein Künftler von wahrhaft genialer Begabung, Jacopo della Quercia, die bildnerifche Kunft in Siena im fünfzehnten Jahrhundert einleitet und durch feine großen Schöpfungen in feiner Vaterftadt auch die Plaftik der folgenden Zeit noch auf einer gewiffen Höhe erhält.

Jacopo della Quercia war nicht unwefentlich älter als Donatello und felbft Ghiberti; zeitlich fteht er Künftlern wie Niccolò d' Arezzo und Antonio di Banco ebenfo nahe. Daher hat er fich auch faft ebenfowenig, wie diefe, von der Tradition der Trecentokunft losgemacht, sowohl in der Ornamentik, die im wefentlichen fogar eine gotifche blieb, wie teilweife felbft in der Formengebung und namentlich in der Gewandung. Quercia zeigt uns, welche Bahnen etwa die Kunft der Renaiffance ohne wefentliche Einwirkung der Antike in Italien gegangen wäre. In feiner großen, dramatifchen Auffaffung, in der mächtigen

Geſtaltung und Bewegung und der dämoniſchen Belebung ſeiner Geſtalten iſt er gewiſſermaßen der unmittelbare Nachfolger Giovanni Piſanos und der direkte Vorgänger von Michelangelo. Im Hinblick darauf könnte man das Zurückgreifen der Florentiner Künſtler auf die Antike im Quattrocento bedauern, und man hat dies ſogar in neuerer Zeit offen ausgeſprochen — freilich nicht mit Rückſicht auf Quercia, ſondern vor allem in bezug auf die Entwicklung der Kunſt diesſeits der Alpen: aber ich glaube, daß gerade die Entwicklung von Quercia ſelbſt und vor allem die ſeiner Nachfolger in Siena den Beweis liefert, daß ohne jene mächtige Einwirkung der Antike, wie ſie in Florenz die Kunſt des Quattrocento beſtimmte, die Blüte der italieniſchen Kunſt, ſelbſt ein Michelangelo nicht möglich geweſen wäre. Der Naturalismus des Quercia, der neben den Werken ſeiner Vorgänger unverkennbar iſt, geht doch mehr aufs große und ganze, auf die fleiſchige Wirkung der Körper, auf ihre klare organiſche Bildung, auf den großen Geſamteindruck in der ganzen Kompoſition wie im einzelnen; er bleibt aber doch ein ſummariſcher, ſtark typischer, dem volles Verſtändnis des Details abgeht. Daher ſind ſeine Figuren leicht zu fleiſchig oder muskulös, faſt geſchwollen, oft übertrieben in der Bewegung und daher nicht ſelten unrichtig und unſicher in der Durchbildung und in der Faltengebung der Gewänder ſtets ſchwerfällig, unruhig und ohne größere Motive. Zur völligen Freiheit konnte die Plaſtik der Renaiſſance nur gelangen durch die neben jenen genialen, innerlichen Kunſtäußerungen kleinen und faſt kleinlichen, aber gewiſſenhaften und gewiſſermaßen wiſſenſchaftlichen Naturſtudien, durch die ſorgſame Durchbildung aller Details, welche die Kunſt des vorgeſchrittenen Quattrocento, namentlich in Florenz charakteriſieren.

Quercias Tätigkeit war in einer für den Künſtler wenig erfreulichen Weiſe zwiſchen ſeiner Vaterſtadt Siena, Lucca und Bologna geteilt. Von ſeinen Jugendarbeiten: dem in Werg und Gips improviſierten Reitermonument des ſieneſiſchen Generals Gian Tedesco (vor 1400) und dem Iſaaksopfer als Konkurrenz für die Thür des Battiſtero in Florenz (1401) iſt nichts auf uns gekommen. Die früheſten erhaltenen Arbeiten ſind ſeine Luccheſer Skulpturen. Das Grabmal der Iſotta del Carretto, Gattin des Tyrannen von Lucca Paolo Guinigi, die Ende 1405 ſtarb (Taf. 471), erhebt ſich jetzt mitten im Dom zu Lucca. Es iſt in der Form wie in der Geſtalt der Toten noch typiſch mittelalterlich, ja die Figur ſteht den beſten Grabfiguren der frühen Gotik in Frankreich und Deutſchland beſonders nahe; aber die Formen der herrlichen jungen Frauengeſtalt, die mit größtem Geſchmack aufgebahrt und in ihren reichen langen Gewändern angeordnet iſt, ſind doch ſchon in ſein naturaliſtiſcher Weiſe belebt; und in den Putten an der Baſis, die antiken Sarkophagen entlehnt ſind, zeigt ſich bei mangelhafter Durchbildung in Bewegung und Empfindung ſchon ein feiner Naturſinn. Noch ſtärker gotiſch ſind die Geſtalten des Altars in der Sakramentskapelle von S. Frediano (Taf. 472), der auch im Aufbau und in der Ornamentik noch ganz gotiſch iſt. Sie ſind überſchlank, ſtehen unſicher, haben übervolle Gewandung und zum Teil eine ſchwächliche Empfindſamkeit, lauter

Eigenfchaften, die fie noch in ihrem Zufammenhange mit Arbeiten vom Ausgange des Trecento charakterifieren, wenn fie ihnen auch fchon überlegen find. Den gleichen Charakter haben ein Weihwafferbecken im Dom fowie die beiden Grabfteine des Lorenzo Trenta und feiner Gemahlin (1416) in San Frediano (Taf. 471), während die Predella zum ebengenannten Altar mit der Pietà und kleinen Gefchichten aus dem Leben der Heiligen, die infchriftlich erft 1422 ausgeführt wurde (Taf. 473), den Künftler fchon in feiner vollen Eigenart zeigt; großzügig, ftürmifch bewegt, voll wirkungsvoller Gegenfätze in der Stellung der einzelnen Körperteile, mächtig in der Formenbildung und voll innerer Erregung. Der außerordentliche Abftand der Haupttafel macht es zweifellos, daß das Datum 1422 auf der Predella fich auf jene nicht mit beziehen kann, daß diefe vielmehr faft ein Jahrzehnt früher entftanden fein muß (um 1413).

Inzwifchen hatte Quercia auch das bedeutendfte Werk in feiner Vaterftadt vollendet, die Marmoreinfaffung der Fonte gaia auf der Piazza del Campo. Schon im Januar 1409 hatte er den Auftrag darauf erhalten, aber erft 1414 kam die Ausführung langfam in Fluß; 1419 war der Brunnen vollendet und kam noch in demfelben Jahre zur Aufftellung. Die Zeit hatte dem Werke fo mitgefpielt, daß es im Jahre 1858 völlig abgetragen und durch eine moderne Kopie erfetzt worden ift. Die Bruchftücke der Originale befinden fich jetzt im Mufeo dell' Opera zu Siena (Taf. 469 u. 470). Auch in den arg befchädigten Bruchftücken erkennen wir noch, daß Quercia hier fein Beftes gegeben hat, fowohl in den beiden Statuen der fogenannten Acca Laurentia mit den Zwillingen Romulus und Remus, wie in den großen Reliefgeftalten der Madonna und der vier Kardinaltugenden und in den beiden kleineren Reliefs mit der (faft zerftörten) Schöpfung Adams und der Austreibung aus dem Paradiefe. Die Deutung zweier kleinerer ftehender Reliefgeftalten, nach deren Stellung man auf die Verkündigung fchließen möchte, ift unficher, da beide Anfätze von Flügeln zeigen follen. Die ftattliche fleifchige Bildung der Geftalten, ihre edle Haltung mit befonders feiner Oppofition der Körperteile, die fchönen Köpfe mit dem finnenden, träumerifchen Ausdruck, die großartige Erfindung in den beiden Kompofitionen, ja zum Teil felbft die Faltengebung der ftarken Gewänder find vollendet. Die Durchführung hat der Künftler in keinem anderen Werke foweit getrieben, ohne der Größe der Konzeption irgend Eintrag zu tun.

Noch während der Künftler am Brunnen arbeitete, war ihm im Jahre 1417 ein neuer Auftrag in Siena zu teil geworden: zwei Bronzereliefs am Taufbrunnen von S. Giovanni (Taf. 474). Nur eines hat er wirklich ausgeführt, das Zachariasrelief, an dem er 1419 arbeitete. Ob er damals das Modell fchon vollendete, wie Cornelius annimmt, erfcheint zweifelhaft nach der Übereinftimmung der Geftalten mit den Propheten am Oberbau wie mit den Reliefs des Portals von S. Petronio in Bologna. Wahrfcheinlicher ift, daß er vor dem Guß 1430 noch wefentliche Änderungen an dem Modell machte, wenn er es nicht überhaupt erft damals ausführte. Das große Ciborium (Taf. 474 u. 475), das fich aus dem Taufbecken erhebt, ift nach Quercias Entwurf etwa feit 1424 von

Pietro del Minella und Nanni di Lucca gearbeitet, alles Figürliche aber von Quercia felbft, der die fünf Prophetenreliefs und die Statue des Johannes im Jahre 1428 meißelte. Das Zachariasrelief ift in der Deutlichkeit der Handlung, in Klarheit und Originalität der Kompofition, Größe und Innerlichkeit der Empfindung und Wuchtigkeit der Geftalten eines der fchönften Werke des Künftlers und ein würdiges Gegenftück zu Donatellos »Tanz der Salome«, während die Propheten fchon an einer Übertreibung ins Gewaltfame, fowohl in Bewegung wie in Bildung leiden. Die Johannesftatuette ift daneben auffallend nüchtern.

Im Jahre 1425 erhielt Quercia einen Ruf nach Bologna zur Ausführung des Skulpturenfchmucks am Hauptportal von S. Petronio (Taf. 476). Er arbeitete daran mit einigen Unterbrechungen, die feine Arbeiten in Siena erforderten, bis zu feinem Tode 1438. Vollendet hat der Künftler je fünf Reliefs aus der Genefis an den Seitenpfeilern, je neun kleine Halbfiguren von Propheten an den Schrägen, fünf Reliefs mit Gefchichten der Jugend Chrifti an der Vorderfeite des Türfturzes, fowie im Halbrund darüber die große Statue der Madonna und des h. Petronius; der h. Ambrofius (den Varignana im Anfang des fechzehnten Jahrhunderts vollendete), geht in der Anlage zweifellos gleichfalls auf Quercia zurück. Während die kleinen Prophetenreliefs, ähnlich wie die am Taufbrunnen, bei aller Großartigkeit, unter dem Überftrömen der Empfindung, unter Gewaltfamkeit in der Bewegung und Schwülftigkeit in der Gewandung leiden, find die hiftorifchen Kompofitionen, namentlich die aus der Genefis, Quercias großartigfte Schöpfungen. In wenigen Figuren hat der Künftler hier die Motive fo groß und klar, fo überzeugend und mächtig, die nackten Geftalten so körperlich und dämonifch gegeben, daß ein Michelangelo fich daran zu feinen Kompofitionen an der Decke der fixtinifchen Kapelle begeiftern konnte. Auch die Gruppe der fitzenden Maria mit dem Kinde ift ebenso fchön in der Bewegung wie edel in der Formengebung und in dem träumerifchen Ausdruck der vollen Köpfe.

Während der Arbeit am Portal, die fich namentlich durch die Schwierigkeit, das Material zu befchaffen, fehr in die Länge zog, hatte Quercia Gelegenheit auch andere Arbeiten in Bologna auszuführen. Bei seinem Tode war das Grabmal für ein gelehrtes Mitglied der Familie Varj in Ferrara vorhanden, in dem aber 1442 Annibale Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore zu Bologna beftattet wurde (Taf. 477). Im architektonifchen Aufbau fo wenig eigenartig oder modern im Sinne der gleichzeitigen Florentiner Monumente wie alle Denkmale Quercias — der Typus der Bologneser Profefforengräber ift hier treu innegehalten — ift es in der Geftalt des Toten und namentlich in dem Relief der Vorlefung voll echt Querciafchen Lebens. Von den Statuetten ftehen ihm die beiden unterften, Weisheit und Stärke, fowie die Madonna noch am nächften, wenn fie auch nicht eigenhändig find, die übrigen find nur Schülerarbeiten. Bruchftücke anderer Monumente befitzt das Mufeo Civico in Bologna: die Marmortafel mit einer fitzenden Madonna und drei fingenden Engeln darüber und ein zugehöriges Seitenftück mit dem h. Georg und der h. Katharina darüber,

ſowie ein kleines Relief mit einer Geburtsſzene; tüchtige, ſkizzenhaft behandelte Arbeiten dieſer letzten Zeit des Künſtlers (Taf. 477).

Dem Quercia am nächſten ſtehen einige große Holzfiguren, die zum Teil unter ſeinem Namen gehen. In S. Martino zu Siena die vergoldeten Statuen der Madonna und der Hh. Johannes d. T., Antonius Abbas, Paulus und Petrus (Taf. 478) und im Louvre die altbemalte Koloſſalſtatue der ſitzenden Madonna, die aus der Nähe von Borgo San Sepolcro ſtammt. Die Figuren in S. Martino ſind zu ſchlank in den Verhältniſſen, in der Ausführung der Details zu weit getrieben, zu maßvoll in der Gewandbehandlung und zu unbedeutend im Ausdruck, um an Quercia ſelbſt zu denken. Näher ſteht ihm die impoſante Statue des Louvre (Taf. 478), aber auch hier fehlt Quercias ernſter, träumeriſcher Ausdruck und die typiſche allgemeine Bildung, namentlich im Kinde. Auch daß ſie in Holz geſchnitzt ſind, ſpricht ſchon gegen ihre Ausführung durch den Künſtler, für den ſolche Arbeiten nicht bezeugt ſind.

GIOVANNI DI FRANCESCO DA IMOLA, GIOVANNI DI TURINO U. A.

Quercia hatte bei allen größeren Arbeiten ſeine Gehilfen und zwar, wie die Urkunden lehren, regelmäßig dieſelben; dennoch hatte er keine eigentlichen Nachfolger. Seine Kunſt war eine ſo ſubjektive, ſo innerliche und große, daß ſie ſchon deshalb ſchwer Schule machen konnte. Dies war auch dadurch noch erſchwert, daß Quercias Naturalismus ſich nur auf die allgemeine Erſcheinung erſtreckte, ſich nur auf der Oberfläche hielt; um auf ſeiner Bahn weiterzuſchreiten, hätte es eines Künſtlers bedurft, der auch in die Details eingedrungen, die Natur auch wiſſenſchaftlich der Kunſt erſchloſſen hätte. Donatello hat bei verwandter Veranlagung und ähnlicher Richtung auf das Große, Gewaltige, auf den Ausdruck geſteigerter Leidenſchaft in der einzelnen Geſtalt wie in der ganzen Kompoſition auch dieſe zweite Vorbedingung eines gedeihlichen Fortſchritts in der Florentiner Kunſt erfüllt, und hat dadurch nach allen Seiten anregend gewirkt und zahlreiche tüchtige Nachfolger gehabt. In Siena ſehen wir das Quattrocento hindurch eine Reihe recht tüchtiger Bildhauer ſich redlich bemühen, das nachzuholen, was Quercia vernachläſſigt hatte, aber keiner kommt zu einem wirklich befriedigenden Reſultat. Die ganze Kunſt dieſer Zeit haftet am Einzelnen, am Unbedeutenden; ſie ſucht ſich die Kenntniſſe der Natur anzueignen, bleibt aber beim Detail ſtehen; ſie bewahrt ſich den innerlichen Zug als altes Erbteil der ſieneſiſchen Kunſt, aber er kommt nicht zu friſcher Entfaltung, behält etwas Kindliches und zugleich Greiſenhaftes, Schwächliches. Daher endigt dieſe Entwicklung auch nicht, wie in Florenz, in einer neuen, der großartigſten Blüte der italieniſchen Plaſtik, ſondern erreicht nur in der dekorativen Plaſtik einen in ſeiner Art glänzenden Abſchluß.

Die Plaſtik Sienas im Quattrocento iſt trotzdem der Malerei überlegen, zum Teil wohl infolge der Anregung, die ſie Quercia verdankte. Sie iſt mannig-

faltiger, kräftiger und reicher an individuellen Künſtlern. Dank der erſchöpfenden Forſchungen Milaneſis in den Archiven Sienas, und da ihre Werke meiſt noch in Siena ſelbſt oder in der Nachbarſchaft ſich befinden, iſt das Bild der Entwicklung der ſieneſiſchen Plaſtik ſchon lange ein ziemlich klares, feſtſtehendes. Im Privatbeſitz und in den Muſeen des Auslandes habe ich nur wenige Arbeiten dieſer Kunſt gefunden, ſo daß auch dadurch das Bild kaum vervollſtändigt oder gar verändert wird; ich kann mich daher auf eine kurze Charakteriſtik der einzelnen Künſtler beſchränken.

Der Gehilfe Quercias in Lucca war ein gewiſſer Giovanni di Francesco da Imola († 1425), ein ſchlimmer Geſelle, der wegen verſchiedener Gaunereien in Lucca eine mehrjährige Gefängnisſtrafe abzubüßen hatte. Wir haben von ihm ein eigenhändiges bezeugtes Werk: das Marmorrelief des Evangeliſten Lucas im Dom zu Siena (von 1425; Taf. 482). Er hat hier ſeinem Meiſter ein wirkungsvolles Mittel ſeiner Kunſt, den Kontrapoſt, abgeſehen, aber er iſt ihm Zweck und nicht Mittel; im übrigen iſt er ein nüchterner Handwerker mit ſtark gotiſchen Reminiszenzen.

Giovanni ſtarb 1425 über dieſer Arbeit, die Giovanni di Turini (geb. um 1384, † 1455) vollendete, der auch die übrigen Evangeliſten und den h. Paulus arbeitete; ſie waren mit jenem Lucasrelief für eine Kanzel im Dom beſtimmt, welche nicht zur Ausführung kam. Der Paulus, ſtehend und daher weſentlich kleiner, iſt eine höchſt nüchterne Figur; die Evangeliſten ſind zwar weit weniger bewegt als der Lucas des Giovanni da Imola, aber doch von ähnlichem Charakter, vielleicht infolge der Überarbeitung des letzteren durch Turini. Dieſer Goldſchmied, der anfangs mit ſeinem Vater, ſpäter mit ſeinem Bruder Lorenzo zuſammen arbeitete, durfte auch weſentlichen Anteil am Taufbrunnen nehmen; hier ſind die Bronzereliefs der Geburt und der Predigt des Täufers (voll. 1427; Taf. 479), ſowie drei Tugenden zur Seite dieſer Reliefs (Taf. 480) und zwei der Putten auf dem Ciborium (voll. 1431; Taf. 481) von ſeiner Hand. Sie zeigen eine merkwürdige Miſchung von Einflüſſen Quercias, Ghibertis und Donatellos, mit denen er am Brunnen zuſammenarbeitete, zeichnen ſich aber dadurch vor ſeinen anderen Arbeiten nicht unweſentlich durch Einfachheit und Ernſt aus. Weit nüchterner ſind die beiden kleinen bronzenen Weihwaſſerbecken im Dom und im Palazzo Publico (vor 1424, der obere Auſſatz vor 1438). Einen tüchtigeren Naturalismus zeigt die bronzene Wölfin vor dem Palazzo Publico. Den gleichen günſtigen Einfluß des Quercia, wie die Arbeiten des Giovanni Turini am Taufbrunnen, zeigt auch die Statuette der Caritas des Goro di Neroccio an dieſem Monument.

ANTONIO FEDERIGHI UND URBANO DA CORTONA.

War fchon in diefen mit Quercia etwa gleichalterigen Künftlern deffen Einwirkung eine wefentlich äußere, fo ift fie bei den jüngeren überhaupt kaum noch zu verfpüren. Am meiften noch bei Antonio Federighi (um 1420 bis 1490). Seine vornehm bewegte Geftalt der Sibylle außen am Dom von Orvieto (um 1455) hat man lange für Quercias Arbeit gehalten. Der Auftrag, den diefer nicht mehr hatte ausführen können: der Schmuck der Loggia dei Nobili (oder Loggia del Papa, von Federighi erbaut), wurde ihm mit Vecchietta und Urbano übertragen. Antonios Werke find die Statuen der Hh. Anfano, Savino und Vittore (ausgeführt zwifchen 1456 und 1463; Taf. 483), die in ihren kräftigen Geftalten, in der vollen Gewandung, zum Teil auch in der lebhaften Bewegung von Quercias Geift mehr als irgend eine andere Skulptur Sienas erfüllt find. Die fünf römifchen Helden in Hochrelief auf der Steinbank im Innern der Loggia haben in ihrer Schwerfälligkeit etwas zu Gefpreiztes und Eckiges, während die fchwere Wuchtigkeit des Ornaments der Rückfeite für die Ferne gut berechnet ift (Taf. 484). Dies gilt noch im höheren Maße von dem großen Weihwafferbecken im Dom (Taf. 485 rechts), an dem die vier nackten Gefeffelten an den Ecken in gleicher Weife, wie die beiden gelagerten nackten Figuren an der Bank, trotz ihrer Befchädigung eine tüchtig naturaliftifche, breite und beinahe große Auffaffung der menfchlichen Geftalt bekunden. Etwas zu unruhig im Aufbau und weniger verftanden in den einzelnen Teilen ift das zweite, als Gegenftück im Dom aufgeftellte Becken (Taf. 485 links). Sehr viel geringer und wenig in feiner Art ift die Grabtafel des Carlo Bartoli († 1444) mit der liegenden Geftalt in flachem Relief, deren Ungefchicklichkeit und Mangel an Originalität wohl auf Koften des Entwurfs von Pietro del Minella zu fetzen ift (Taf. 486). Als eins der feltenen plaftifchen fienefifchen Porträts, das Zeit und Richtung Federighis bekundet, ift das Flachrelief eines männlichen Kopfes im Berliner Mufeum auf Taf. 486 wiedergegeben. Ein ähnliches Relief im Palazzo Saracini zu Siena. Mehrere Einzelfiguren von Federighi, ohne befondere Bedeutung, befinden fich in verfchiedenen Kirchen und Paläften Sienas. Seiner Richtung oder Werkftatt gehört das achtfeitige Taufbecken in der Cappella S. Giovanni im Dom (Taf. 487), deffen Reliefs Querciafche Motive aus der Schöpfungsgefchichte in plumpen, ungefchlachtenen Geftalten mit geringer Empfindung wiedergeben. Am Sockel heitere Kinderfzenen, die antiken Sarkophagen nachgebildet find.

Die zweite Steinbank in der Loggia dei Nobili ift die Arbeit eines etwa gleichalterigen fienefifchen Bildhauers, Urbano da Cortona († 1504). Urbano war einer der Gehilfen Donatellos in Padua; ihm gehören dort zwei der fpielenden Engel, die durch ihre bäuerifche Form und fchlechten Verhältniffe unangenehm auffallen. Seine Arbeiten in Siena verraten die Schule Donatellos in der Dekoration (und find dafür nicht ohne Intereffe), im Figürlichen hat er aber

nichts von feinem Meifter und geht kaum über das Maß eines leidlichen Steinmetzen hinaus. Schon die vier Tugenden an jener Steinbank (Taf. 489), eine feiner früheften Arbeiten in Siena, find leblos und ungefchickt. Geradezu plump, wenn auch im Reliefftil nicht fchlecht, find die fechs Reliefs mit Szenen aus dem Leben der Maria im Dom (Taf. 488). Der Grabftein des Ritters Criftoforo Felice in S. Francesco (voll. 1486, Taf. 488), unbedeutend im Entwurf und gering in den Verhältniffen, ift intereffant dadurch, daß er das Fefthalten des Künftlers an den Donatellofchen Dekorationsmotiven bis in die kleinften Details lehrt. Mit Wahrfcheinlichkeit wird ihm auch das Grabmal Baglione im Dom zu Perugia zugefchrieben, deffen Aufbau eine nüchterne Nachbildung von Donatellos Cosciagrab im Battiftero zu Florenz ift, fowie Bruchftücke eines Profefforengrabes im Univerfitätsmufeum dafelbft.

Der Einfluß Donatellos bekundet fich weit ftärker als in diefem Schüler in einem Madonnenrelief in Marmor, von dem mir nicht weniger als fünf Repliken bekannt find, die befte und größte darunter im Louvre (Taf. 499). Faft alle tragen, foviel ich mich erinnere, das Wappen Piccolomini im unteren Abfchluß. Kompofition, Formengebung und Typen, wie die Gewandung, der breite Gürtel u. a. weifen auf ein Vorbild Donatellos, das mit ziemlicher Treue in diefen Reliefs kopiert worden ift. Die Ausführung, wie die Ornamente weifen auf Siena und laffen verfchiedene Hände vermuten. Ein zweites Exemplar ift im Palazzo Saracini in Siena, ein drittes in der Sammlung von Herrn G. Schweitzer in Berlin, andere im South Kenfington Mufeum zu London und im Ateneo zu Pefaro.

LORENZO DI PIETRO VECCHIETTA.

Federighis Konkurrent beim Entwurf der Loggia dei Nobili war fein etwa gleichalteriger Landsmann Lorenzo Vecchietta (um 1412—1480). Wie er hier infolge der Entfcheidung von Papft Pius II. unterlag, während die Sienefen ihn bevorzugten, fo wird auch der Vergleich feiner beiden Statuen an diefer Loggia, des Hh. Paulus und Petrus (von 1458 und 1460; Taf. 493), mit den Statuen Federighis entfchieden zu feinen Ungunften ausfallen. Neben diesen erfcheinen fie fchwächlich in der Haltung, unbedeutend im Ausdruck und übertrieben forgfältig in der Durchbildung. Das gilt mehr oder weniger von allen feinen größeren Charakterfiguren: von den beiden bemalten Holzftatuen des h. Antonius im Dom zu Nervi (1475) und dem h. Bernardin in S. Bernardino ebenda, von der durch ihre feine Bemalung und einen tüchtigeren Naturalismus ausgezeichneten Chriftophftatue des Louvre (alle drei auf Taf. 492), vor allem aber von feiner Bronzeftatue des Chriftus als Schmerzensmann in der Kirche des Spedale della Scala zu Siena (1466; Taf. 495). Hier geht fein Streben der Durchbildung des Körpers über alles hinaus, was felbft ein Donatello gefucht hat, aber es wirkt gerade dadurch doppelt kleinlich, da die Figur auch in der Haltung fchwächlich, im Ausdruck gar zu erbärmlich ift. Ähnlichen Charakter

bei auffallender Magerkeit der Figuren hat das Bronzerelief der Auferftehung vom J. 1472 im Befitz von Herrn Rudolf Kann in Paris (Taf. 495). Lebensvoller und durch die gefchickte malerifche Verkürzung nach Donatellos Vorbild intereffant ist das Marmortondo mit dem lefenden h. Johannes Ev. im Dom zu Siena. Nach dem Vergleich mit diefen Arbeiten möchte ich dem Künftler auch das lebensgroße Marmorrelief der Madonna im Berliner Mufeum (aus San Francesco, Taf. 499) zufchreiben, das in feiner genrehaften, intimen Auffaffung und feiner weichen malerifchen Behandlung einen eigentümlichen Reiz befitzt.

Schon diefes Relief zeigt die ftarke Seite der Kunft des Vecchietta, die Wiedergabe zarter Empfindungen, die ihm in der Darftellung feiner jungen Frauen- und Kindergeftalten zum Teil vortrefflich gelingt. Der Künftler war eine durchaus innerliche, zartbefaitete Natur von weiblicher Empfindung. Die beweift fein Hauptwerk, das große Bronzeciborium, welches er zwifchen 1465 und 1472 für die Kirche des Spedale della Scala ausführte; von hier wurde es 1506 durch Pandolfo Petrucci auf den Hochaltar des Doms übertragen (Taf. 494). Schlank und zierlich im Aufbau in voller Renaiffancearchitektur und mit feinen, auch im florentiner Sinne beinahe reinen Renaiffanceornamenten ift es vor allem ausgezeichnet durch die Figürchen der Tugenden und der zahlreichen Engel in verfchiedenem Alter und den verfchiedenften Pofen und Befchäftigungen. Ift die Statuette des Chriftus als Schmerzensmann als Abfchluß des Ganzen faft ebenfo gering und fchwächlich wie die frei danach wiederholte große Statue im Hofpital, fo find jene Jungfrauen- und Kindergeftalten, wenn auch keineswegs bedeutend in Bewegung, Naturverftändnis und Ausdruck, fo doch von außerordentlichem Liebreiz, voll keufcher Empfindung und Grazie. Dabei find Guß und Zifelierung wohl das Vollendetfte, was das Quattrocento aufzuweifen hat. Der Meifter übertrifft darin die Bronzekünftler Paduas und fteht dem Pollaiuolo in feinem Sixtus-Grabe mindeftens gleich, dem er auch in der Anmut der jugendlichen Köpfe und in der unruhigen Gewandung verwandt ift, jedoch ohne die manierierte Schlankheit und das Mißverhältnis der Figuren des florentiner Künftlers. Vecchiettas Geschicklichkeit als Bronzegießer bekundet auch die Grabfigur des Mariano Soxcino, die er 1467 für den Dom ausführte und die fich jetzt im Mufeo Nazionale zu Florenz befindet (Taf. 491); in der Haltung und Gewandung nicht bedeutend, aber im Ausdruck des Schlummers wahr und edel.

GIOVANNI DI STEFANO, NEROCCIO DI BARTOLOMEO, FRANCESCO DI GIORGIO, GIACOMO COZZARELLI, LORENZO MARRINA.

Die jüngere Generation der fienefer Bildhauer zeigt bei tüchtigerer naturaliftifcher Durchbildung den fcharfen Gegenfatz, wie er zwifchen Federighi und Vecchietta befteht, mehr ausgeglichen. Faft alle diefe Künftler find, wie einzelne der Vorgänger, in den meiften bildenden Künften gerecht, namentlich

ſind ſie auch Architekten, und daher als Bildhauer vorwiegend dekorativ beſchäftigt. Die Freiplaſtik tritt mehr und mehr zurück und wird vorwiegend in unedlem Metall, in Ton und Holz ausgeübt.

Von Giovanni di Stefano iſt ein frühes Werk das große Altartabernakel in der Katharinenkapelle von San Domenico (1466, Taf. 491), in den kräftigen Profilen und der wirkungsvollen Dekoration den gleichzeitigen Arbeiten Federighis sehr verwandt, in den beiden Engeln zur Seite des Tabernakels und in der Halbfigur der h. Katharina von Siena ausdrucksvoll und anmutig. Sehr ähnlich dieſen Engeln, aber noch überlegen durch die tüchtigere Durchbildung und lebendigere Bewegung ſind die beiden leuchterhaltenden Bronzeengel mit vollem Lockenhaar und maleriſch unruhiger Gewandung zunächſt dem Ciborium Vecchiettas auf dem Hochaltar des Doms (1489 begonnen, Taf. 494), auch techniſch von großer Meiſterſchaft. Etwas früher entſtand die lebensgroße Marmorfigur des h. Anſanus, der einen Krüppel heilt, in einer Niſche der von Giovanni erbauten Cappella S. Giovanni des Doms, eine der beſten Freifiguren aus dieſer Zeit in Siena (Taf. 490c). Als Gegenſtück ſteht hier die Marmorſtatue der h. Katharina von Ägypten von Neroccio di Bartolomeo (vom Jahre 1487; Taf. 490b), die daneben etwas ſchwerfällig erſcheint und in den unruhigen Falten der dicken Stoffe noch merkwürdige Einwirkung von Quercias Figuren verrät. Das Türrelief der Madonna zwiſchen zwei Engeln über dem Eingang von Fontegiusta, das Bartolomeo zwei Jahre ſpäter ausführte (Taf. 490), iſt empfindlich leer in den Formen. Das Grabmal des Biſchofs Tommaſo Piccolomini († 1483) im Dom (Taf. 489b) iſt in der Anordnung und im Ornament gleichzeitigen Grabmälern Roms völlig nachgebildet und in der Grabfigur gering. Unter verſchiedenen Statuen, meiſt in Holz, im Oratorium von S. Caterina (h. Catharina von 1465), in der Chiesa di Santuccio und in der Chiesa delle Regie Scuole iſt der trefflich bemalte h. Nikolaus von Bari in letzterer Kirche durch ſeine vornehme Haltung und ſein individuelles Prälatengeſicht weitaus die bedeutendſte.

Auch von Francesco di Giorgio, dem gefeierten Baumeiſter und berühmteſten Artilleriſten ſeiner Zeit, ſind einige plaſtiſche Arbeiten beglaubigt. Die Evangeliſten in den Zwickeln des Gewölbes der Oſſervanza (um 1485) ſind freilich unter der dicken Tünche kaum zu beurteilen. Sehr tüchtig ſind aber die beiden lebensgroßen leuchterhaltenden Bronzeengel zuäußerſt neben dem Ciborium Vecchiettas im Dom (1497—1499, Taf. 496), an deren Guß und Ziſelierung Giovanni di Stefano mit tätig war. In ihren ausgeſchwungenen, etwas tänzelnden Bewegungen, in der weichen maleriſchen Behandlung der langen dünnen Gewänder und in dem wallenden Haar erinnern dieſe ſchönen Geſtalten ſchon an die Engel Beccafumis, die zur Seite an den Pfeilern ſtehen (auf Konſolen mit Halbfiguren von Engeln von Cozzarelli), aber ſie ſind von viel feinerem Maß, voll und ſchön und holdſelig im Ausdruck, die Vorahnung der Kunſt eines Sodoma. Eine frühe Arbeit iſt wahrſcheinlich der Tonaltar mit der Himmelfahrt Chriſti in der von Francesco erbauten Kapelle des Palazzo del Diavolo vor Siena.

Stärker noch macht ſich die Vorahnung des Cinquecento geltend in den Arbeiten des Giacomo Cozzarelli. Dies gilt namentlich von der großen Tongruppe der Beweinung Chriſti in der von ihm umgebauten Oſſervanza vor Siena (Taf. 497 a), die in ihrem derben Naturalismus, in den lebhaften Bewegungen und dem ſtarken Schmerzensausdruck an die bekannte Gruppe des Niccolo dell' Arca in Bologna erinnert, aber ſchon weit mehr Freiheit in der Körperbehandlung und im Streben nach Kontraſten zeigt. Von einer ähnlichen Gruppe ſtammt die ganz verwandte Figur eines kauernden Johannes in der Domopera (Taf. 497 b). Von ſeinen Statuen, meiſt in bemaltem Holz, in S. Agoſtino, S. Caterina u. ſ. f., iſt der h. Sigismund im Carmine (Taf. 497 e) beſonders charakteriſtiſch.

Mit Lorenzo Marrina tritt die Architektur und Plaſtik Sienas in die volle Hochrenaiſſance. Als Beiſpiel für ſeine prächtige Dekoration und die untergeordneten Bildwerke daran, die dem Andrea Sanſovino verwandt ſind, geben wir ſein ſchönſtes Werk, den Hochaltar von Fontegiuſta (vom Jahre 1517; Taf. 498).

DIE
FLORENTINER BILDHAUER DER HOCHRENAISSANCE.

Die italienifche Plaftik des Cinquecento hat ihren Ausgang gleichfalls von Florenz genommen und hat hier wieder ihre höchfte Entwicklung gehabt. Aber diefe ift wefentlich verfchieden von der Entwicklung der Plaftik im Quattrocento. Gleich im Anfange fteht ein Künftler von einer Eigenartigkeit und Wucht der Erfcheinung, wie Italien, ja wie die Kunft überhaupt wohl keinen zweiten aufzuweifen hat. Er fcheint ohne jede Verbindung mit der Kunft vor ihm und fteht auch feiner Zeit lange faft fremd gegenüber, bis diefe erft fpät, aber dann auch vollftändig unter feinen Einfluß gerät. Diefer Gewaltige, Michelangelo Buonarroti, ift aber im Grunde feines Wefens fchon kein echter Meifter der „klaffifchen Kunft", der Kunft der Hochrenaiffance, fondern er muß, wie gleichzeitig und unabhängig von ihm als Maler Correggio, als der „Vater des Barocks" bezeichnet werden; nur die mächtige Strömung der Hochrenaiffance verhinderte, daß der Barock erft nach einem Jahrhundert zur vollen Entwicklung kam.

Gerade in der Plaftik ift aber die klaffifche Kunft nicht aus fich frei und ganz zur Entfaltung gekommen; die Bedingungen dafür waren keine günftigen, und der Einfluß Michelangelos verhinderte eine gedeihliche Fortbildung in diefer Richtung. Das Bild, welches uns die bildnerifche Kunft Italiens und insbefondere Toskanas zu diefer Zeit bietet, entfpricht daher, von der fremdartigen Geftalt Michelangelos abgefehen, keineswegs der herrlichen Blüte der gleichzeitigen Malerei in Italien. Gerade die Schwächen der Renaiffancekunft treten hier vorwiegend und befonders ftark zur Erfcheinung, und die glänzende Entfaltung der Malerei und der Architektur wirkt vorwiegend ungünftig auf die freie Plaftik zurück.

Die neue Kunft verdankt zwei Künftlern ihre Entftehung und ihre Entwicklung, die auch als Menfchen auf einfamer Höhe ftehn: Leonardo und Michelangelo. In Leonardo tritt die klaffifche Kunft zur Erfcheinung faft ein Menfchenalter, ehe die Zeit darauf vorbereitet war; und in Michelangelo hat der Barock feine erfte und glänzendfte Entwicklung gehabt, ein halbes Jahr-

hundert, ehe die Kunſt dafür reif war. Dadurch hat Leonardos direkter Einfluß ſich hauptſächlich auf die Entwicklung der Frührenaiſſance geltend gemacht, die ihre letzte Blüte ganz beſonders ihm verdankt, während Michelangelos Vorbild, namentlich auf die Plaſtik, mehr verwirrend und verbildend wirkte. Unter dem überwältigenden Eindruck der Kunſt dieſer Meiſter verlieren die Bildhauer des Cinquecento den beſten Teil ihrer Eigenart, es können ſich keine ſtarken Individualitäten mehr ausbilden und noch weniger läßt ſich von einer bedeutſamen Entwicklung innerhalb der Kunſt der einzelnen Meiſter ſprechen. Der lokale, ſelbſt der nationale Charakter tritt mehr und mehr zurück. Die plaſtiſche Kunſt bekommt einen gleichmäßigen, typiſchen Anſtrich. Statt der Charakterfiguren gibt ſie allgemeine Geſtalten und geſuchte Poſen, ſtatt der naturaliſtiſchen Durchbildung erſtrebt ſie allgemeine Schönheit und dekorative Wirkung. Mit Ausnahme von Michelangelo bildet daher die Betrachtung der einzelnen Künſtler und das Studium ihrer Entwicklung in ihren einzelnen Werken meiſt nur ein untergeordnetes Intereſſe; wir geben außer dem Werke Michelangelos, das wir vollſtändig und in möglichſt großen, ausgewählten Nachbildungen zu bringen ſuchen, nur eine Auswahl aus den Hauptwerken der Bildhauer von Florenz, das in dieſer Epoche in Toskana für die Plaſtik allein noch in Betracht kommt.

Leonardo da Vinci, der große Pfadfinder in Kunſt und Wiſſenſchaft, auf deſſen Wegen ſelbſt unſere Zeit zum Teil noch wandelt, haben wir als Bildner bereits in der Werkſtatt Verrocchios kennen gelernt (vgl. S. 146—147). Seine plaſtiſchen Jugendwerke, bei denen die Entſcheidung, inwieweit ſie ihm allein gehören, ſtets ſchwierig ſein wird, ſtehen noch ſtark in der Frührenaiſſance und können von ihr nicht getrennt betrachtet werden. Aus der Zeit ſeines ſelbſtändigen Schaffens beſitzen wir von ſeiner plaſtiſchen Tätigkeit aber nur flüchtige Skizzen und Studien zu dem Grabmal Gian Giacomo Trivulzio und dem Reitermonument Francesco Sforza, von denen das eine nicht ausgeführt, das andere zerſtört worden iſt. In dieſen Entwürfen zum Grabmal Trivulzio macht ſich ein entſchieden maleriſches Beſprechen in rückſichtsloſer Weiſe geltend. Dasſelbe iſt in ähnlichem Maße bei allen Monumenten der Fall, die gleichzeitig in Florenz entſtehen. Die **Giuliano da San Gallo, Andrea Sanſovino, Andrea Ferrucci, Benedetto da Rovezzano, Torregiani** und die geringeren Genoſſen, die gleichzeitig mit ihnen in Florenz und von Florenz aus thätig waren, haben alle das gleiche Streben, ihren plaſtiſchen Monumenten wirkungsvolle architektoniſche Geſtalt zu geben und ſie durch reichſten bildneriſchen Schmuck zu beleben. Nicht die plaſtiſche Durchbildung der menſchlichen Geſtalt, ſondern die maleriſche Wirkung des Ganzen liegt ihnen am Herzen; daher bedecken ſie ihre Monumente förmlich mit kleinen Figuren und Reliefs und überziehen ſie mit reichſtem Zierat in kräftigem Relief, die in den reichen Kontraſten von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten, von vielfach bewegten Linien der Wirkung einer venezianiſchen Spitze nahe kommen. In dieſem maleriſchen Effekt und ſeinem wirkungsvollen Gegenſatz gegen die großen architektoniſchen Linien beruht der hauptſächlichſte Reiz dieſer

Monumente. Das gilt von den Grabdenkmälern, Kaminen und Nifchen eines Rovezzano mit ihrem derben Relieffchmuck (im Carmine und in SS. Apoftoli, im Mufeo Nazionale zu Florenz, in London u. f. f.), wie von den Altären und Aufbauten eines Ferrucci (im Dom zu Fiefole, Taf. 538, Dom zu Piftoja), aber faft in gleichem Maße auch von den berühmten Monumenten des Andrea Sanfovino. Ift das Figürliche als folches in feinen früheren Arbeiten wie in der großen Sakramentsnifche des linken Querfchiffes von S. Spirito (vor 1491, Taf. 532) und am Taufbecken zu Volterra (1502) ganz untergeordnet und auch minderwertig, fo macht fich felbft in den beiden Grabmonumenten der Kardinäle Ascanio Sforza und Girolamo Baffo im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom (1505 und 1507, Taf. 533, 534) und fogar in der Santa Casa im Dom zu Loreto (Taf. 535) das gleiche Streben deutlich geltend.

Auch ihre Schönheit liegt vor allem in jenen malerifchen Vorzügen, nicht in der Schönheit der einzelnen Figuren oder Reliefs, die wenig eigenartig find und die Schwächen der gleichzeitigen Freiplaftik in mehr oder weniger ftarkem Maße an fich haben. Diefe felbft hat freilich die allgemeinen Vorzüge der Hochrenaiffance gegenüber der vorausgehenden Kunft: Großzügigkeit und Einfachheit, Schönheit in Form und Bewegung, Belebung der Geftalt durch Hervorhebung von Gegenfätzen in ihren einzelnen Teilen und Ausgleichung derfelben u. f. f. Aber diefe Eigenfchaften find meift nicht felbft gefunden, fondern nur anempfunden und nachgeahmt, von der Antike oder der gleichzeitigen Malerei, in fpäterer Zeit namentlich von Michelangelo entlehnt; daher find diefe Bildwerke vielfach nicht eigentlich plaftifch, fondern malerifch. Was die Kunft der Hochrenaiffance vermag, zeigt am ftärkften und reinften **Sansovinos** Gruppe der Taufe Chrifti über Ghibertis Paradiesespforten am Battiftero zu Florenz (feit 1502, Taf. 536), und in ähnlicher Weife feine beiden Freifiguren der Taufkapelle im Dom zu Genua: Maria und der Täufer (1503); fie haben die einfache Größe und ausdrucksvolle Schönheit wie etwa die Einzelfiguren eines Fra Bartolomeo. Dagegen find die verfchiedenen Gruppen in Rom, namentlich die berühmte Maria mit der hl. Anna in S. Agoftino (1512), leer und ohne Empfindung, und verraten nur zu deutlich ihre Abhängigkeit von der gleichzeitigen florentiner Malerei; die ebengenannte Gruppe von Leonardos bekanntem Gemälde im Louvre.

Aus der Zeit der Befchäftigung Leonardos und Michelangelos für den Palazzo Vecchio in Florenz und von dem neuen Leben, welches diefer Wettkampf der beiden großen Geifter in der ganzen florentiner Kunft erweckte, ift nicht nur Sanfovinos Gruppe der Taufe Chrifti befeelt, fondern auch die zweite Gruppe am Battiftero: die in Bronze ausgeführte Predigt Johannes des Täufers von **Gian Francesco Ruftici** (1506—1508, Taf. 537); durch hiefe Vorbilder ift fie zu der ungewöhnlichen Höhe erhoben, die fie als würdiges Gegenftück von Sanfovinos Taufe erfcheinen läßt. Groß und mächtig in den Geftalten wie jene, ift diefe Gruppe, im deutlichen Anfchluß an Leonardo, doch mehr auf die Gegenfätze in dem Charakter wie auf Schönheit der Linien komponiert. Diefer Gegenfatz gegen Sanfovinos Gruppe prägt fich auch in dem verfchiedenen Material aus, das

beide Künftler verwendet haben. Gleichzeitig entftanden unter der direkten Einwirkung, ja wahrfcheinlich unter der wefentlichen Mitarbeit Raffaels in Rom ein paar Bildwerke, die als echte und treffliche Skulpturen der Hochrenaiffance jenen florentiner Gruppen angereiht werden dürfen: die Marmorfigur des Jonas und das große Bronzerelief mit Chriftus und der Samariterin in der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo, beide von **Lorenzetti** nach **Raffaels** Entwürfen ausgeführt (Taf. 539). Das Relief, das einige Hauptfiguren faft treu einem antiken Relief (jetzt im Louvre) entlehnt, darf wohl als ein klaffifches Beifpiel dafür gelten, wie der Hauptvertreter und Schöpfer des eigentlichen Hochrenaiffanceftils fich die Reliefbehandlung dachte. Es ift dies aber faft das einzige Beifpiel diefer Art. Von dem Jonas fagt Jacob Burckhardt, daß er zwar keineswegs von vollkommener körperlicher Bildung fei, aber in der Gebärde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen „jugendlichen Lebens, das wie vom Schlaf erwacht".

Wie die Hochrenaiffance die Porträtbüfte auffaßte, dafür geben die beiden Ehrendenkmäler des Marfilio Ficino (1522) im Dom und des Marcello Adriani in S. Francesco al Monte zu Florenz mit den Halbfiguren diefer florentiner Gelehrten wohl die beften Beifpiele. Leider find diefe feltene; denn im allgemeinen ging die Zeit in der Plaftik der Porträtdarftellung, die ihrer Auffaffung fern lag, aus dem Wege. Wie in Florenz etwa zwanzig Jahre fpäter unter dem Einfluß des letzten großen florentiner Porträtmalers Angelo Bronzino ein Künftler einmal in guter Stunde eine Porträtbüfte zu geftalten wußte, zeigt die in Taf. 544 abgebildete Halbfigur eines jungen Florentiners im Victoria und Albert-Mufeum zu London, die dem Bronzino fo nahe fteht, daß man verfucht fein könnte, fie für einen plaftifchen Verfuch des Künftlers zu halten, um fo mehr als fie in ihrer Art und Qualität ganz einzig dafteht.

Daß jene Gruppen und Figuren ihre außerordentliche Überlegenheit gegenüber allen anderen Freifiguren und Reliefs diefer Zeit dem Einfluß der drei großen Meifter der Hochrenaiffance und der gefteigerten Thätigkeit unter ihrem Wettftreit, ja teilweife felbft der Mitarbeit diefer Künftler verdanken, zeigen alle ähnlichen Arbeiten von der Hand derfelben wie anderer gleichzeitiger Künftler, die um dieselbe Zeit entftanden. So die nüchternen Koloffalftatuen der Apoftel Andreas und Johannes von Ferrucci und Rovezzano im Dom zu Florenz (von 1512 u. 1513), der bereits ftark manierierte Bronze-Johannes von Baccio da Montelupo an Or San Michele (1515), Lorenzettis verfchiedene Statuen in Rom und feine Mitarbeit am Grabmal Forteguerri im Dom zu Piftoja u. a. m. In einzelnen diefer Werke, wie namentlich auch in den Statuen der Santa Cafa zu Loreto, macht fich die Abhängigkeit von Michelangelo bereits ftark geltend. Zunächft von feinen Geftalten an der Sixtinifchen Decke; erft die Arbeiten des Künftlers für das Grabmal Julius' II. machte die florentiner Plaftik, auch wo fie dem Meifter feindlich entgegentrat, vollftändig von ihn abhängig.

MICHELANGELO BUONARROTI.

(1475—1564.)

Michelangelos Bildwerke find, dank den Biographien, die fchon feine Schüler von ihm hinterlaffen haben, in ihrer großen Mehrzahl fo gut beglaubigt und in der Zeit ihrer Entftehung feftgelegt, daß wir der Zufammenftellung in unfern Tafeln nur weniges hinzuzufügen haben. Es betrifft dies namentlich die Jugendwerke, über die uns jene Berichte im Stiche laffen oder in einer Weife Auskunft geben, die zu Zweifeln Anlaß bieten kann. Sie lagen der Zeit, da fie ihre Aufzeichnungen machten, am fernften und mußten ihnen bei ihrem geringen Umfang und ihrer abweichenden Art leicht entgehen, zumal der Meifter felbft, dem fie ihre Nachrichten verdankten, auf diefe erften Verfuche und Anfängerarbeiten in feinem Alter gewiß geringen oder gar keinen Wert legte.

Michelangelos Werke fprechen für fich felbft mehr als die irgend eines anderen Künftlers, da keiner fo eigenartig war wie er. Und doch hat auch er feine Lehrer gehabt und hat von ihnen gelernt. In feinen früheften Werken werden wir daher den Zufammenhang mit ihnen noch finden müffen; wenn diefe Arbeiten in manchem noch den Anfänger verraten, werden wir fie ihm deshalb nicht abfprechen dürfen.

Der junge Michelangelo hat feine erften Studien als Bildhauer unter Bertoldos Leitung in den Sammlungen des Lorenzo de' Medici, namentlich im Garten hinter San Marco gemacht, die der Auffícht Bertoldos unterftanden. Da diefer in den letzten Tagen des Jahres 1491 (am 28. Dezember) ftarb, fo wuchs Michelangelo erft zum Jüngling heran, als er jenen Unterricht genoß; dennoch verdankt er gerade diefem Meifter der Kleinplaftik manche Eigentümlichkeiten, die nicht nur in feinen Jugendarbeiten fondern auch in feinen fpäteren Werken fich geltend machen. Daß eines der beglaubigten Jugendwerke, der Kentaurenkampf im Buonarroti-Mufeum (Taf. 501), von Bertoldo beeinflußt ift, nicht nur in der Kompofition und im Reliefftile, fondern felbft in einzelnen Figuren, davon überzeugt ein Blick auf Bertoldos bekanntes großes Bronzerelief der Reiterfchlacht im Mufeo Nazionale zu Florenz (vgl. Taf. 426). Ebenfo deutlich bekundet fich diefer Einfluß des alten Meifters, wenn man deffen anfpruchslofe kleine Bronzefigürchen mit den Koloffalfiguren feines Schülers aus feiner früheren Zeit vergleicht (vgl. Taf. 427). Der „Herkules" Bertoldos zeigt in Haltung und Ausdruck Verwandtfchaft zum David Michelangelos, während das Wachsmodell zum David im Mufeo Buonarroti (Taf. 512) in der tänzelnden Bewegung und in der Drehung des Körpers zu Bertoldos „Arion" in naher Beziehung fteht und die prächtige Hauptfigur in der Kentaurenfchlacht im Bellerophon Bertoldos ihr Vorbild hat. Noch eine so fpäte Gruppe wie Simsons Sieg über die Philifter (Taf. 523) beweift den tiefen Eindruck, den die Knäuel der Reiterfchlacht Bertoldos auf den Schüler gemacht haben. Die Erinnerung

an diefes Relief mit feinen Gefeffelten und Viktorien war fogar, wenn auch unbewußt, in ihm noch lebendig, als er den Entwurf zum Juliusgrabmal machte. Wie die Motive, wie der Hinweis auf die Antike — das erfte Zeugnis von Michelangelos Verfuchen als Bildhauer ift uns in der Kopie nach der Kameo mit Apollo und Marfyas im Mediceerbefitz erhalten (Taf. 501) —, fo ift auch der Reliefftil, die ftarke Betonung der Anatomie, die Beobachtung der Tiefenrichtung bei den Freifiguren, und vor allem die Belebung der Kompofition durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive bei Bertoldo für feinen großen Schüler vorbildlich gewefen. Der Kontrapoft ift bei Bertoldo, wenn auch nicht künftlerifch durchgebildet, fo doch ftets gewollt, und in den Kontraften der Körperwendungen ift der Künftler oft geradezu übertrieben und manieriert.

Bertoldo wird den jungen Künftler, wie auf die Antike, fo auch zuerft und nachhaltig auf feinen Lehrer Donatello aufmerkfam gemacht haben. Wie Michelangelo diefen hochhielt, wiffen wir durch feine eigenen Ausfprüche; ein Beweis, wie er ihn als jungen Künftler ftudierte, bietet das merkwürdige Flachrelief der „Madonna an der Treppe“ im Mufeo Buonarroti (Taf. 501). Vorbilder dafür find uns in verfchiedenen Madonnenreliefs Donatellos und feiner Schüler erhalten; aber wie felbftändig, wie ganz eigenartig und großartig hat der Jüngling fie verwendet! Wenn hier und im Kentaurenkampf manches fchon außerordentlich frei und gewaltig ift, fo mag der Grund zum Teil mit darin liegen, daß der Künftler an diefen unfertigen Arbeiten, die feine Werkftatt nie verließen, noch gelegentlich weitergearbeitet hat. So läßt es fich erklären, daß die Arbeiten, die er nachweislich im Alter von neunzehn Jahren, als die Vertreibung feiner Gönner 1494 ihn zur Flucht veranlaßt hatte, in Bologna ausführte: die Marmorfigürchen an der Arca des hl. Dominicus in S. Domenico (Taf. 502), hinter jenen früheren Werken an Eigenartigkeit und Geift entfchieden zurückftehen. Freilich daß ihm hier feft umfchriebene Aufgaben geftellt wurden, daß fie für ein älteres Monument beftimmt waren und fich diefem daher in einem gewiffen Grade anfchließen mußten, daß der Künftler, der als Flüchtling in der Fremde arbeitete, fich nach der Heimat zurückfehnte: alle diefe Umftände werden auf diefe kleinen Bildwerke ungünftig zurückgewirkt haben. Sie erfcheinen daher weniger frifch, ja felbft weniger bedeutend als die feines Vorgängers an der Arbeit: Niccolò dell' Arca. Wertvoll find fie uns aber namentlich dadurch, daß fie verraten, wie der Jüngling auch hier mit offenen Augen die Kunft anfchaute, die ihn umgab, wie es ihm dabei ein Meifter anthat, der feiner eigenen Empfindung nahe ftand und ihn in feiner Richtung beftärkte und kräftigte: Jacopo della Quercia. Die Statuette des hl. Petronius mit dem Modell Bolognas in den Händen hat in Quercias Figur über dem Hauptportal von S. Petronio ihr unmittelbares Vorbild. Die malerifche Behandlungsweife, namentlich in der unruhigen Faltengebung der dicken Stoffe, das Unperfönliche in den Köpfen, der ernfte, finnende Ausdruck in allen drei Figuren, dem Petronius wie dem noch fchülerhaften, mehr florentinifchen Proculus und dem Engel mit dem Leuchter: alles dies ift auffallend abweichend von der Art jener erften Arbeiten, dagegen eng

verwandt mit den Werken Quercias. Wie tief fich ihm Quercias Kunft einprägte, wie viel Michelangelo ihr verdankt, zeigt fich aber erft ein Jahrzehnt fpäter, in den Kompofitionen der Schöpfungsgefchichte an der Decke der Sixtina.

Als Michelangelo Bologna nach einem Jahre verließ und feine Vaterftadt wieder zu betreten wagte, drangen hier die verfchiedenartigften Eindrücke der künftlerifchen Umgebung wieder fo mächtig und frifch auf den zum Manne gereiften Künftler ein, daß zunächft feine fchöpferifche Thätigkeit, die jetzt voll und groß beginnt, ganz andere Bahnen befchritt. Erft jetzt ging ihm das volle Verftändnis für die Antike auf, die ihm fein Lehrer Bertoldo ftets als Vorbild hingeftellt hatte. An den Statuen der Mediceerfammlung begeifterte er fich zu den Einzelfiguren und Gruppen, die in den nächften zehn Jahren in reicher Zahl entftanden. So grundverfchieden fie von der Antike in der Auffaffung find, fo ift doch das Streben nach der vollendeten Wiedergabe des menfchlichen Körpers als Freifigur wie das Verftändnis für die Gefetze derfelben durch die Antike angeregt worden. Das verraten nicht nur die antiken Motive, fondern ebenfo die kirchlichen Darftellungen Michelangelos aus diefer Zeit.

Die erfte Arbeit nach der Rückkehr war ein fchlafender Amor, der fo täufchend im Charakter einer römifchen Figur gearbeitet war, daß er als Antike in den Handel gekommen sein foll. Man glaubt diefe Figur in dem fchlafenden Amor des Mufeo Archeologico in Turin wieder aufgefunden zu haben (Taf. 530). Er ift die treue Nachbildung einer Antike und hat fo wenig von Michelangelos Eigenart, daß man fich fchwer entfchließen kann, die bisher verloren geglaubte Arbeit des Künftlers darin zu erblicken. Nach dem Amor oder daneben entftand der „Giovannino", über deffen Verbleib gleichfalls fchon Condivi und Vafari keine Auskunft mehr zu geben wußten. Er ift vor einigen dreißig Jahren wiedererkannt worden in der lebensgroßen Marmorftatue des nackten jugendlichen Johannes, im Begriff, aus einem Horn Honig zu trinken, den er eben aus den Waben in der andern Hand einträufeln ließ. Sie befindet fich jetzt in den K. Mufeen zu Berlin (Taf. 503). Die vollendetfte und fchönfte Wiedergabe einer noch knofpenhaften Jünglingsgeftalt, charakterifiert fie fich als ein Werk Michelangelos, und zwar als ein folches aus diefer früheren florentiner Zeit durch die ftarke Ausbildung des Kontrapoftes, durch die fcharfe Andeutung des Vor und Nach in der Handlung, durch die Mifchung von Renaiffance und Barock, nicht am wenigften auch durch das realiftifche, faft nichtige Motiv für diefe Figur des populärften Heiligen von Florenz. Zu dem, was von verfchiedenen Seiten für die Beftimmung diefer Statue gefagt worden ift, fei noch hinzugefügt, daß auch das Wachsmodell zum David in der Sammlung Buonarroti (Taf. 512, links) in der Bewegung wie in der Formengebung dem Giovannino nahe steht.

Es folgt, dem Johannes noch verwandt, der Bacchus im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 505), 1497 für A. Galli gearbeitet; in der völlig naturaliftifch

durchgeführten Auffassung als trunkener, schlemmerischer Jüngling gewiß unerfreulich, aber eine der vollendetsten plastischen Schöpfungen aller Zeiten. Ein ausruhender Herkules, der in diese Zeit fällt, kam in den Besitz von Franz I.; er ist bald nachher in Frankreich verschollen. In einer, leider schadhaften Marmorfigur des Victoria und Albert-Museum zu London, dem knieenden Eros, richtiger wohl Apollo (Taf. 504, linker Arm modern), welcher gleichfalls im Auftrag von A. Galli entstand, sind die Formen schon einfacher und größer gegeben als im Bacchus. Eine Apollostatuette, welche nur die Maße der Figürchen an der Arca in Bologna hat, besitzt das Berliner Museum, für das sie aus der Villa Borghese erworben wurde (Taf. 512 rechts, dort aus Versehen als „David" bezeichnet); unfertig, selbst aus dem Block noch nicht ganz herausgehauen. Die Figur zeigt, wie Michelangelo noch den Apoll des Marsyaskameo im Kopf hatte, den er als halber Knabe kopierte, und sie gemahnt an Gestalten der Kentaurenschlacht, namentlich an die mittlere Hauptfigur, aber sie verrät schon den jungen Meister und geht in der Konzeption und Gesamterscheinung selbst über den Bacchus hinaus, so daß sie Adolf Hildebrand schon an das Ende dieser florentiner Zeit setzt. Bei dieser Datierung erklärt sich die Verwandtschaft mit dem David, von dem der Apollino jedoch in keiner Weise abhängig ist. Der David selbst, jetzt wenig günstig in der Akademie zu Florenz aufgestellt (Taf. 511), wird immer als das bedeutendste Werk Michelangelos in der hier charakterisierten Richtung gelten dürfen, was man auch dagegen gesagt hat. Ein Vorwurf, den ihm Jacob Burckhardt macht, daß der Künstler einen Knaben als Modell dazu genommen habe, ist mir stets unverständlich gewesen; die Formen wie die Züge scheinen mir vielmehr die eines zum Manne heranreifenden kräftigen Jünglings. Das Museo Buonarroti besitzt zwei Modelle, die als Vorbereitung zur Davidstatue gelten. Das Wachsmodell (Taf. 512, links) zeigt dies auf den ersten Blick; die Gestalt ist hier noch weniger statuarisch, stärker bewegt, schon im ersten Ansturm zum Angriff. Das Thonmodell (Taf. 512, Mitte) hat freilich eine ähnliche Haltung wie der David, aber weder die Stellung noch vor allem der klagende Ausdruck stimmt zur Marmorfigur oder überhaupt zu einem David; auch sind die Formen viel größer und allgemeiner und weisen dadurch auf eine spätere Zeit. Der Kopf erinnert am meisten an die jugendliche Gestalt in der Gruppe des Sieges vom Juliusmonument (vgl. Taf. 523).

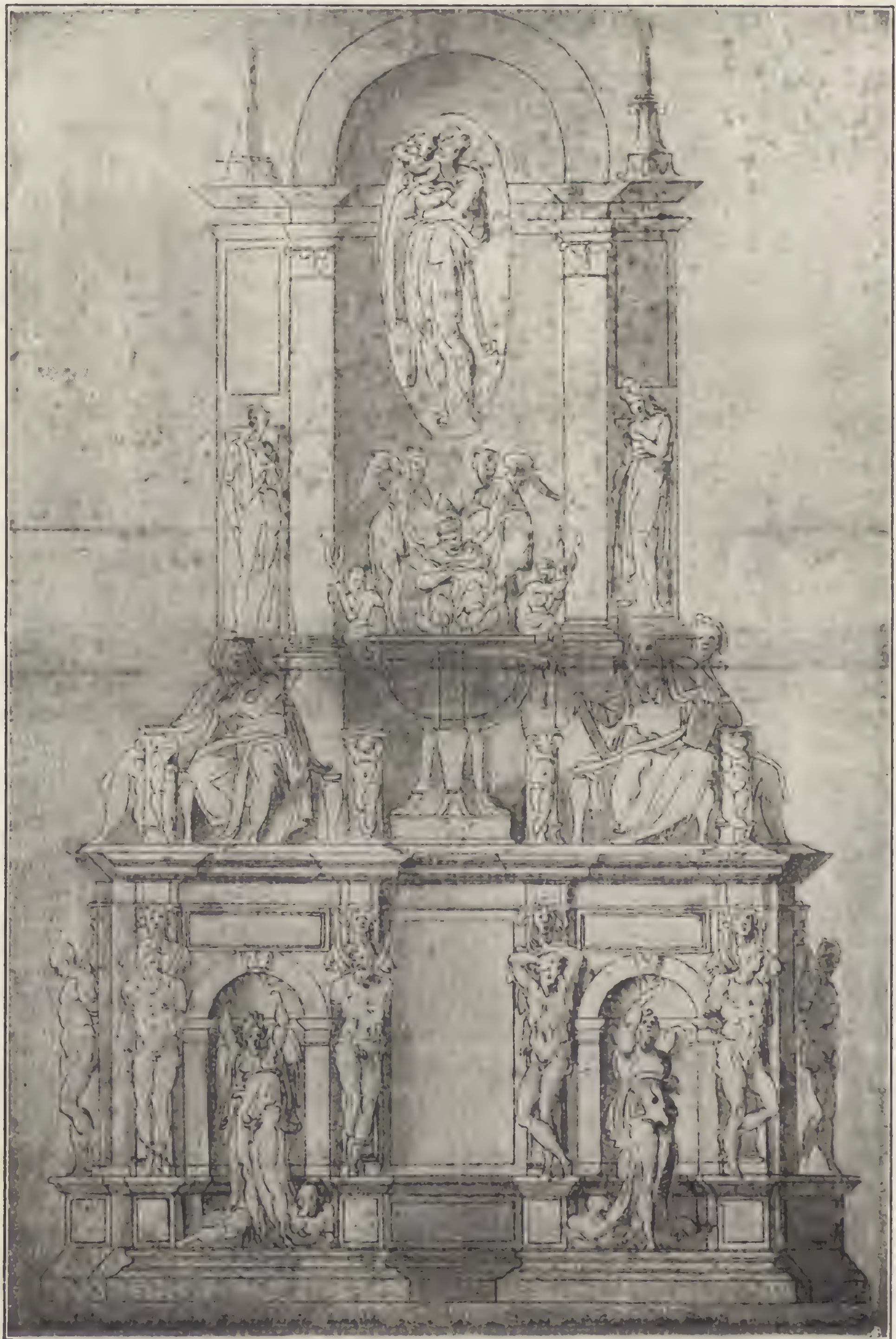
Als Michelangelo den David eben vollendet hatte (1503), soll er die Kolossalfigur des Matthäus begonnen haben, die jetzt im Hof der Akademie zu Florenz sehr ungenügend aufgestellt ist (Taf. 506*a*). Sie ist ähnlich im Block angelegt wie der Apollino des Berliner Museums, fast noch stärker reliefartig und doch schon so gewaltsam in der Bewegung, daß sie an die Gefesselten des Juliusgrabes erinnert.

In der florentiner Umgebung, unter dem Eindruck der zahlreichen großen Vorbilder, der Tradition und der Konkurrenz junger florentiner Künstler sehen wir Michelangelo in dieser Zeit auch mit Vorliebe das Motiv behandeln, welches

durch ein Jahrhundert die Lieblingsdarftellung der Florentiner gewefen war: die Madonna, die Mutter mit dem Kinde. Die Gruppe in Notre Dame zu Brügge (Taf. 507, um 1497 ausgeführt) und die beiden unvollendeten Reliefs in der Royal Academy zu London (Taf. 514) und im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 513) find um die Wende des Jahrhunderts entftanden, wie von den beiden Madonnenbildern das in der National Gallery zu London. Im genrehaften Motiv, in der Anordnung und felbft im Stil haben fie noch gewiffe Verwandtfchaft mit den Madonnendarftellungen eines Benedetto da Majano und Matteo Civitale, die kurz vorher entftanden; aber wie grundverfchieden find fie in der ganzen Auffaffung! Eine Welt fcheint diefe ftummen, großen Geftalten Michelangelos von den lieblichen, harmlofen Figuren feiner Vorgänger zu trennen! Noch in einem anderen Motiv zeigt Michelangelo, daß er damals noch von der Bewegung feiner Zeit getragen wurde und noch nicht feine ganz eigenen Wege ging und die Zeit in feine Bahnen hineinzwang: fein Gemälde der Grablegung, wie feine berühmte Gruppe der Pietà entftanden unter dem tiefen Eindrucke der Lehren Savonarolas und der Strömung, die fie zeitigte. Die Marmorgruppe der Pietà in St. Peter zu Rom (Taf. 508, vollendet 1499), ein echtes Werk diefer früheren Epoche und in einzelnen Teilen noch etwas befangen, gilt doch mit Recht als ein Wunderwerk der chriftlichen Kunft.

Während uns über faft alle diefe Bildwerke Urkunden und bei einzelnen felbft die Beglaubigung durch die Angabe feiner Biographen fehlen, haben wir urkundliche Nachrichten über eine Arbeit, die ohne diefe und ohne die beftimmten Ausfagen des Künftlers felbft wohl niemand auf diefen zurückführen würde: die fünf Figürchen am Marmoraltar A. Bregnos im Dom zu Siena (Taf. 509 und 510). Schon die Mitarbeit an einem Werke des hochbetagten römifchen Marmifta, der hier feine Kleinkunft in den Maßftab des Koloffalen übertrug, verftimmte Michelangelo; nur dringende und wiederholte Mahnungen brachten ihn zur Ausführung. Zwei Figuren, die Päpfte Pius und Gregor, find augenfcheinlich im verlangten Anfchluß an Bregno ausgeführt, unbedeutend und unmichelangelesk; der Petrus ift völlig mißglückt und höchft unerfreulich; nur im Jakobus (unten rechts vom Altar) erkennt man den Meifter, der aber auch hier kalt läßt.

Ein paar Aufträge, wie fie felten irgend einem Künftler zuteil geworden find, führten Michelangelo im Jahre 1505 auf ein Jahrzehnt nach Rom, wo er fchon wiederholt vorübergehend fich aufgehalten und gearbeitet hatte. Der Auftrag Papft Julius' II. auf die Ausführung feines Grabmals war freilich hinausgefchoben worden durch die im folgenden Jahre von ihm verlangte Ausführung einer bronzenen Koloffalfigur des Papftes für Bologna (1507 in Bologna gearbeitet, aber fchon 1512 zerftört, ohne daß uns nur eine Nachbildung erhalten wäre) und dann durch den Auftrag auf die Ausmalung der Decken der Sixtinifchen Kapelle (ausgeführt 1508—1512). Unmittelbar darauf, gleich nach dem Tode des Papftes, begann der Künftler nach einem neuen, eingefchränkten Plane für die Verwandten des Papftes die Ausführung des Monuments. Eine flüchtige Skizze diefes Ent-



Entwurf zum Julius-Monument Michelangelos im Berliner Kabinett.

wurfes ift uns in der nebenftehend abgebildeten großen Zeichnung im Befitz des Berliner Kupferftichkabinetts erhalten. Sie beweift, wie fehr die Ausmalung der Sixtinifchen Decke auch feine Auffaffung der Plaftik umgeftaltet hatte. Diefer gewaltige Aufbau ift ganz malerifch gedacht, auf ftarke Wirkung von Licht und Schatten, von Hell und Dunkel, auf große Linien und koloffale Verhältniffe berechnet, worin die Einzelfiguren als folche nur noch eine untergeordnete, helfende Rolle fpielen. Auf uns gekommen find einige wenige Geftalten, die vollendet find: Mofes und Lea und Rahel (letztere beide erft von 1542), in kleinlicher, fremder Einrahmung in S. Pietro in Vincoli in Rom aufgeftellt (Taf. 517 u. 518), fowie einige andere mehr oder weniger unfertige: der „Sieg" im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 523), die beiden „Sklaven" im Louvre (Probelieferung und Taf. 519), fowie die vier „Giganten" in der Grotte des Giardino Boboli (Taf. 521 u. 522). Dies ift alles, was von den vierzig geplanten Koloffalfiguren und Gruppen erhalten ift; von den Reliefs fcheint nicht eins auch nur angefangen zu fein. Dennoch geben uns diefe Skulpturen neben den Mediceergräbern in San Lorenzo zu Florenz auch von dem Bildhauer Michelangelo das gewaltige Bild, in dem er vor uns zu ftehen pflegt, in dem feine Eigenart am vollften ausgedrückt ift.

Auch von den Mediceermonumenten kamen nur zwei von vier geplanten zur Ausführung; auch diefe find teilweife unvollendet: die Monumente des jüngeren Giuliano (Taf. 524) und des jüngeren Lorenzo (Taf. 525). Michelangelo hatte 1519, nach dem Tode Lorenzos, vom fpäteren Papft Clemens VII. den Auftrag zur Errichtung der Grabkapelle und der vier Monumente erhalten; erft 1521 konnte er mit der Ausführung beginnen, die fchon 1527 durch den Krieg auf mehrere Jahre unterbrochen wurde; als dann Michelangelo 1534 nach dem Tode des Papftes feine Vaterftadt für immer verlaffen hatte, war er zu einer Fortfetzung feiner Arbeit nicht mehr zu bewegen. Die beiden, erft fpäter von Vafari aufgeftellten Denkmäler geben aber auch fo zufammen mit der Madonnen-Statue (Taf. 526) in der wundervollen, vom Meifter felbft entworfenen Architektur den vollftändigften und richtigften Begriff von dem, was er als Bildhauer wollte.

Neben diefen beiden gewaltigen Monumentalarbeiten entftanden gleichzeitig einige Statuen, von denen wir aber nur über den Chriftus in S. Maria fopra Minerva zu Rom (Taf. 515) nähere Nachricht haben. Michelangelo hatte den Auftrag fchon in Rom erhalten, lieferte die Statue aber erft 1521 von Florenz aus ab und hat fie nicht ganz eigenhändig fertig geftellt. In der Anordnung fehr glücklich, in der Durchbildung des Oberkörpers ein Meifterwerk, ift fie in Bildung und Ausdruck des Kopfes unbedeutend und faft füßlich. Die fchön bewegte, unfertige Davidfigur im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 520, irrtümlich als Apollo bezeichnet), wird wohl mit Unrecht mit der 1529 von Valori beftellten Statue identifiziert; dem Charakter der Arbeit nach muß fie fchon früher entftanden fein. In die gleiche Zeit etwa gehört die gleichfalls unfertige Figur eines Badenden, der fogenannte kauernde Jüngling in der Eremitage zu St. Petersburg (Taf. 506, rechts), von gefchicktefter

Ausnutzung des kleinen Blockes, fowie die Büfte des fogenannten Brutus im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 516).

Zu den fpäteften plaftifchen Arbeiten des Künftlers zählen zwei Gruppen der Pietà. Die größere, jetzt unter der Kuppel des Domes in Florenz (Taf. 529), ift von großartigem Aufbau und felbft in ihrem unfertigen Zuftand groß und erhaben im Ausdruck. Die kleinere Gruppe, die er angeblich als Schmuck für fein eigenes Grab arbeitete, jetzt im Palazzo Rondanini zu Rom (Taf. 528), follte nur Maria mit dem Leichnam enthalten; der Künftler fcheint fie früh verhauen und daher zu Verfuchen benutzt zu haben, fo daß nur ein dürftiger Reft geblieben ift, von dem die faft völlig durchgeführten Beine von großer Schönheit find.

In den Mufeen werden mancherlei Modelle, in Wachs und Thon, Entwürfe wie Studien nach der Natur, als Arbeiten Michelangelos bezeichnet. Am reichften daran ift das Victoria und Albert-Mufeum; aber nicht eine diefer meift unbedeutenden Arbeiten kann auch nur mit einiger Wahrfcheinlichkeit dem Meifter zugefchrieben werden. Unter den Modellen aus dem Nachlaß feines Neffen im Mufeo Buonarroti haben wir die beiden als Modelle zum David bezeichneten Skizzen (Taf. 512 *a* u. *b*) fchon erwähnt. Außerdem fcheinen mir auch noch die beiden auf Tafel 531 vereinigten Modelle echte Werke Michelangelos aus fpäterer Zeit: der weibliche Oberkörper in ganz hellem, leichtgebranntem Thon und der Simfon als Sieger über einen Philifter. Letztere Gruppe muß zur Zeit des Künftlers großen Ruf gehabt haben, denn es gibt davon eine Reihe etwa gleich großer freier Bronzerepliken, offenbar von Nachfolgern Michelangelos ausgeführt (drei im Bargello, eines im Berliner Mufeum u. f. f.). Auch in einem Gemälde des Kindesmordes von Pontormo (im Magazin der Uffizien) finden wir fie kopiert. Sollte dies Modell zu einer der Gruppen am Juliusdenkmal entftanden fein, etwa als eines der Gegenftücke zu der Gruppe des Sieges im Bargello?

In der Zeit, als ihn folche Arbeiten befchäftigten, hat der Künftler auch an einer Kreuzigungsgruppe gearbeitet, zu der uns verfchiedene Zeichnungen erhalten find. Er muß auch Wachsmodelle davon angefertigt haben, da der Bronzeausguß eines folchen, der Oberkörper eines der Schächer, im Berliner Mufeum erhalten ift. Auch kommt die ganze Gruppe, von der Hand eines dritten Künftlers überarbeitet, unter den kleinen Bronzen des Louvre vor.

Michelangelos Einfluß kommt im zweiten Viertel des Cinquecento allmählich in ganz Italien zur Herrfchaft und macht der klaffifchen Kunft der Hochrenaiffance ein Ende. Von der Plaftik der Spätrenaiffance, wie fie fich unter diefem Einfluß der fpäteren Werke Michelangelos entwickelt, haben wir nur ein paar Stichproben gegeben. Die Werke des **Jacopo Tatti**, genannt **Sansovino** (1480—1570) geben ein Bild der Entwicklung der ganzen Cinquecentokunft. Sein „Bacchus", ein Jugendwerk im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 541, links), ift eines der gefälligften Werke aus der Blütezeit der Hochrenaiffance, noch in der Richtung feines Lehrers Andrea Sanfovino. Die große Jakobusftatue

im Dom zu Florenz (Taf. 541 b) ift ein charakteriftifches Werk feiner fpäteren florentiner Zeit. In den beiden Madonnenreliefs des Berliner Mufeums (Taf. 542) kommt neben dem Einfluß Michelangelos auch ein gewollter Anfchluß an ähnliche Darftellungen Donatellos zur Geltung. Das Bronzemonument des Tommafo da Ravenna über dem Portal von S. Giuliano zu Venedig (Taf. 543) bietet dagegen fchon ein charakteriftifches Beifpiel der Spätrenaiffance. In dem berühmten Perfeus des **Benvenuto Cellini** (1500—1570) in der Loggia dei Lanzi zu Florenz (Taf. 545) macht fich dann der Barock fchon ftark geltend, aber es vergingen doch noch Jahrzehnte, ehe er voll zum Durchbruch kam.

NACHTRAG.

In dem Zeitraume, der über der Veröffentlichung der «Bildwerke der Toskanifchen Renaiffance» verftrichen ift (ein halbes Menfchenalter!), hat die Beftimmung der einfchlägigen Kunftwerke keine fehr wefentliche Änderungen erlitten. Diefe wie einzelne wenige Verfchiebungen im Befitz der Bildwerke find in unferem Regifter berückfichtigt worden. Eine kleine Zahl von Bildwerken, welche teils überfehen worden find oder deren photographische Aufnahmen nicht rechtzeitig zu befchaffen waren, oder die erft in den letzten Jahren bekannt geworden find, haben in der Doppellieferung am Schluß unferer Publikation ihren Platz gefunden. Einige Worte zu ihrer Einführung werden genügen.

Tafel 546. Die beiden faft lebensgroßen Holzftatuen der Verkündigung im Berliner Mufeum (urfprünglich bemalt; die Hände der Maria ergänzt) galten als Sienefer Arbeiten, dem Quercia verwandt, dem fie im Handel in Florenz zugefchrieben wurden. Ich habe nachzuweifen gefucht, daß fie nach ihren fchlanken Geftalten, den einfachen großen Längsfalten, den lieblichen Typen wahrfcheinlicher als Florentiner Arbeiten in der Art des Ghiberti anzufprechen find. Eine einzelne weibliche Figur von gleichem Charakter, gleichfalls jetzt unbemalt und gleichfalls früher im Privatbefitz zu Florenz, wurde kürzlich für den Louvre erworben.

Tafel 547. Auf diefer Tafel find drei große Bronzeköpfe aus dem Mufeo Nazionale zu Florenz zusammengeftellt, die meines Erachtens Donatello und feiner Werkstatt angehören. Darunter ist der Marfiasartige Kopf, mit dem Blick nach oben, eine eigenhändige treffliche Arbeit des Meifters aus feiner fpäteren Zeit, großartig in der Auffaffung und von freiefter Meifterfchaft in der Ausführung; ein unberührter, vorzüglicher Rohguß. Die Ausgußmaske zeigt die gleiche Formauffaffung, jedoch erftarrt und verdorben unter der Hand des Zifeleurs. Vielleicht ftammt diefe Maske vom Brunnen im Hofe des Palazzo Medici, den die Judithgruppe bekrönte. Die Jünglingsbüfte gehört einer wefentlich früheren Zeit; fie erinnert an verfchiedene Statuen des Künftlers, die bald nach 1420 entftanden, und ift daher wohl aus der erften Zeit der Arbeitsgemeinfchaft mit Michelozzo. Die oberflächliche Formbehandlung kommt auch hier auf Koften des Zifeleurs. — Von der kleinen Stuckmadonna mit Engeln, die ich auf Taf. 247a (irrthümlich als Luca della Robbia) veröffentlicht habe, ift kürzlich das Bronzeoriginal Donatellos im Besitz des Erzherzogs Franz Ferdinand von Efte zutage gekommen. In Bezug auf die früher von mir Schülern und Nach-

folgern Donatellos zugefchriebenen zahlreichen Madonnenreliefs bemerke ich, daß ich feither zu der Überzeugung gekommen bin, daß die Mehrzahl derfelben mehr oder weniger veränderte Nachbildungen nach Kompofitionen Donatellos find, was bei der Aufzählung im Regifter zum Ausdruck gekommen ift.

Tafel 548. Der Spiegel im Befitz von Dr. Figdor in Wien (früher Sammlung Boy in Verfailles) erinnert wohl jeden in den köftlichen, frifchen Köpfen diefer Bürfchchen, die das Rund mit dem kleinen Metallfpiegel halten, fofort an Luca della Robbia's fingende und tanzende Engel. Obgleich die Glafur keine gute ift, ift eine folche Fülle von Leben, eine fo köftliche Erfaffung der heitern Jugend, eine folche Mannigfaltigkeit in diefen prachtvollen Köpfen, daß wir wohl nur an eine eigene, rafche Arbeit Lucas denken dürfen, die zur Zeit entftand, als der Künftler feine Kanzel vollendete. Die Anbetung des Kindes, im Handel in Paris, von tadellofefter Erhaltung auch in dem urfprünglichen Tabernakel, ift dem gleichen Motiv im Kaifer Wilhelm-Mufeum zu Crefeld (früher in der Sammlung von Beckerath, Berlin, Taf. 230*b*) fehr verwandt, aber noch etwas ftrenger in den vollen, ernften Geftalten.

Tafel 549 vereinigt von den hervorragendften Florentiner Bronzebildnern eine Anzahl Statuetten und Gruppen, die erft in den letzten Jahren bekannt geworden oder beachtet worden find. Von Donatello den köftlichen beckenfchlagenden Engel im Berliner Mufeum, ein in London wieder aufgetauchtes Figürchen, das urfprünglich den Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena fchmückte (vgl. Taf. 62 u. 474*a*). Der Bronzeausguß eines Wachsmodells zu einem nackten David, in der Sammlung des Louvre als Florentiner Arbeit in der Art des Verrocchio bezeichnet, ift eine überzeugende Arbeit Donatello's aus bereits vorgefchrittener Zeit, dem Modell zum David im Berliner Mufeum (vgl. Taf. 75 *b*) ähnlich und vielleicht eine Vorbeit zu derfelben, bekanntlich in der Casa Martelli befindlichen Marmorfigur. — Die anderen Figürchen weifen deutlich auf Antonio Pollaiuolo: der «David», eine vollbärtige, jugendliche Männergeftalt, die A. Venturi im Museo Nazionale zu Neapel nachgewiefen hat, und die fchlanke Parisgeftalt mit langem Hirtenftab, die mit der Sammlung Mannheim-Paris in den Befitz von M. Pierpont Morgan (zurzeit in London) gelangt ift. — Die Gruppe eines Negers zu Pferde, der fich gegen einen auf die Vorderhand feines Pferdes gefprungenen Löwen verteidigt, in der Foulc'schen Sammlung zu Paris, ift ein Hauptwerk Bertoldo's, in der Abrundung der Gruppe ein Meifterwerk, dem Bellerophon nahe. Sie zeigt die charakterftifche Formenbehandlung des Künftlers.

Tafel 552 und 554. Die Marmorbüfte einer Frau von ftarken, großen Zügen, die in der Sammlung des Campo Santo zu Pifa irrtümlich als Ifotta da Rimini gilt und dem Donatello zugefchrieben wird, ift vielmehr von der Hand eines uns als Porträtbildner noch nicht bekannten Toskanifchen Meifters, der dem Defiderio verwandt, aber herber ift, wie gleichzeitig etwa Castagno als Maler. Mehrere andere weibliche Büften, von denen zwei auf Tafel 554 abgebildet find, teils in Stuck, teils in Holz ausgeführt, gehören derfelben Rich-

tung, vielleicht fogar derfelben Werkftatt an. Die beiden abgebildeten Büften befitzt der Louvre, andere Herr Guftave Dreyfus in Paris und Herr Dr. Albert Figdor in Wien. Sie find alle um die Mitte des Quattrocento entftanden. Die dritte Frauenbüfte auf Taf. 554 (rechts), ein faft jünglingshafter Mädchenkopf in Thon, ift wohl Modell einer Marmorbüfte, die offenbar in die Nähe des Verrocchio weift.

Tafel 552 enthält rechts eine männliche Marmorbüfte, einen jungen Mann in Rüftung, nach der Infchrift das Porträt von Aftorgio Manfredi, Herrn von Faenza, 1455 von Mino angefertigt, jetzt im Befitz des Baron Schickler in Paris. Auch hier, wie bei der Büfte des Niccolò Strozzi in Berlin, ift in der wieder im ausgehöhlten Fuß der Büfte angebrachten Inschrift OPVS·NINI zu lefen. Die Büfte ift der des Niccolò fehr ähnlich, nur etwas trockener und forgfältiger.

Tafel 553 zeigt zwei runde Spiegel im South Kenfington Mufeum zu London, deren Künftler ich nicht feftzuftellen weiß, die aber durch ihre Motive und die Art der Darftellung auch plaftifch von Intereffe find. Sie ftehen G. da Sangallo's kleinen Reliefs mit antiken Motiven an den Gräbern Saffetta in S. Trinita zu Florenz nahe.

Tafel 550. Schon Louis Courajod hat in einer großen Plakette in den Wiener Hofmufeen, welche Odyffeus mit dem Bettler ringend darftellt (unten rechts), die Hand des Filarete erkannt. Eine zweite Plakette in ähnlichem Umfang, als Thür eines Ciboriums erdacht, die fich in der gleichen Sammlung befindet, ftimmt im Figürlichen wie in der Anordnung, der Architektur, den Ornamenten, der Anbringung orientalifcher Infchriften usw. fo fehr mit den Reliefs und der Einrahmung von Filaretes Thüren der Peterskirche in Rom (Taf. 188, 189), fowie mit feinem Madonnenrelief im Louvre (und Berlin, Taf. 187 *c*) überein, daß fie zweifellos auch auf ihn zurückzuführen ift. Das darüber abgebildete Marmorrelief mit Paulus und Petrus, der einem vor ihm knienden Geiftlichen die Himmelsfchlüffel übergibt, das vor einigen Jahren im Handel in Rom auftauchte, ift mit den Figuren der Apoftelfürften an denfelben Thüren fo übereinftimmend, daß feine Zufchreibung an Filarete nicht in Zweifel gezogen werden kann. Antonio Filarete (ca. 1400—1469) ist von mir im Text aus Verfehen, ebenfo wie Simone di Giovanni Ghini (1407 — nach 1480), übergangen worden. Beide Künftler find gleich Ifaïa da Pisa außerhalb Florenz fo fehr verbauert, daß man in der That nur mit Mühe noch die Toskaner in ihnen erkennt.

Tafel 551. Die beiden unteren Figuren find Statuetten von Silberdoffale des Battiftero, jetzt in der Opera del Duomo zu Florenz; um fie erft einer Reftauration des 18. Jahrhunderts zuzuschreiben, wie jetzt gefchieht, fcheinen fie mir zu einfach und wahr in der Empfindung. — Das Auferftehungsrelief darüber, obgleich fehr befchädigt, ift eine wertvolle Jugendarbeit des Verrocchio, die erft kürzlich in Villa Careggi vor Florenz wieder zum Vorfchein gekommen ift. Die Anordnung erinnert fehr an die Grabtafel des

Kardinals Forteguerri im Dom zu Piftoja, die Chriftusfigur an den Chriftus der Thomasgruppe von Orfanmichele, aber in der weniger gefchloffenen, noch ungefchickten Gruppierung, in dem flüchtigen, ftillofen Faltenwurf, in der derberen Formengebung verrät fich noch der Anfänger, der in der Kompofition von Luca's Auferftehung im Dom abhängig ift. Dadurch, daß der fchlafende Krieger, der vorn langausgeftreckt vor dem Sarkophag ruht, in Typus und Rüftung faft genau mit der vornehmen Geftalt des Erzengels Michael im Tobiasbilde der Akademie zu Florenz übereinftimmt, wird diefes Gemälde als Werk Verrocchio's aus feiner früheren Zeit beftätigt.

Tafel 555. Die charaktervolle Büfte des Lorenzo Magnifico, von der mehrere Stucknachbildungen vorkommen (u. a. im Berliner Mufeum), ift nach dem Alter Lorenzo's um 1480 oder wenig fpäter entftanden. Die Perfönlichkeit wirkt fo mächtig, daß es fchwer ift, den Künftler der tüchtigen Arbeit zu beftimmen. Dasfelbe gilt von der daneben abgebildeten bemalten Stuckbüfte, die für das Berliner Mufeum aus Palazzo Rucellai erworben ift, alfo wohl ein Mitglied diefer Familie darftellt. Sie ift nicht weniger individuell, aber einfacher, größer in Auffaffung und Anordnung. Schon nach der Tracht wird fie um zwanzig bis dreißig Jahre früher entftanden fein.

Tafel 556. Das tief goldfarbige Marmorrelief der Madonna von Mino, eine herbe, aber charaktervolle Arbeit des Künftlers aus früherer Zeit, urfprünglich (bis 1875) in Pifa, hat aus Parifer Privatbefitz feinen Weg nach Amerika gefunden; es ift jetzt im Befitz von Mr. Henry O. Havemeyer zu New York. — Das kleine Madonnenrelief daneben (um 1460), von dem je eine Stuckwiederholung im Berliner Mufeum und im Befitz des Fürften Liechtenftein fich befindet, ift ungefchickt in den verfchiedenen Größenverhältniffen und in der Anordnung, aber intim in der Auffaffung. Die Engel find freie Nachbildungen von den Genien am fogenannten Throne des Neptun, die auch Donatello gelegentlich kopiert und benutzt hat.

Tafel 557. Das männliche Reliefbildnis im Mufeo Nazionale zu Florenz ift ein hervorragendes Beifpiel der nicht grade feltenen florentiner Reliefbildniffe in pietra serena, die nach Zeit und Behandlung dem Defiderio am nächsten ftehen. (Ähnliche jugendliche Frauenköpfe im Profil im Befitz von Adolf Hildebrand in Florenz, im Louvre, im Simon-Kabinett zu Berlin u. s. f.) — Von dem daneben abgebildeten Madonnenrelief mit dem anbetenden Engel, einer charakteriftifchen fpäteren Arbeit des Antonio Roffellino, habe ich das Original bisher nicht finden können. Ein Abguß danach ift in der Lelli'fchen Formerei zu Florenz in den fechziger Jahren, als es in den Handel kam, hergeftellt worden.

ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

Taf. 20. Die vielumftrittene fogen. „Krönung Karls d. Gr.“ im Museo Nazionale zu Florenz, von uns noch als ein Werk vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts erwähnt, ift jetzt als ein fpätes Werk des Benedetto da Majano für die Porta Capuana in Neapel nachgewiefen, an deffen Vollendung der Künftler durch feinen Tod verhindert wurde. Es ftellt die Krönung Ferdinands I. dar.

S. 24 zweiter Abfatz, ftatt Taf. 74 lies: Taf. 75 *a*.

S. 26 vorletzte Zeile, ftatt Triumph des Amor lies: Ausrüftung des Ikarus.

S. 30 Mitte, ftatt Santa Maria Novella lies: S. Lorenzo.

S. 47, 48 und 52, ftatt Portinari lies: Portigiani.

S. 53 letzte Zeile, fehlt Taf. 177.

S. 72 letzte Zeile vom erften Abfatz, ftatt Taf. 223 *b* lies: Taf. 222 *b*.

S. 83 Mitte ist Taf. 256 *a* u. *b* zu wechseln.

S. 86 zweite Zeile fehlt nach „Probelieferung“ 265 A.

S. 88 untere Hälfte, ftatt 1567 lies: 1566.

S. 95 Mitte, ftatt Taf. 302 lies: Taf. 303.

S. 101 Mitte, ftatt Taf. 321 *b* lies: Taf. 321 *a*.

S. 166 oben fehlt nach „Probelieferung“ 328 A.

S. 110 untere Hälfte, ftatt Tat. 364 *c* lies: Taf. 364 *a*.

S. 114. Die Stuckmadonnen von Benedetto da Majano im Louvre und im Amerikanifchen Privatbefitz find in den Nummern verwechfelt.

S. 116 Mitte, ftatt d'Avanza lies: d'Avenza.

S. 117 untere Hälfte, ftatt außen am Dom lies: außen an S. Michele.

S. 120 obere Hälfte fehlt nach Nachtragsheft Taf. 552.

S. 125 Mitte, ftatt Nepoten des Papftes lies: des Künftlers.

S. 134 Mitte nach derfelben Sammlung, ftatt Taf. 426 lies: Taf. 427.

S. 143 oben fehlt nach „Mädchens“ Taf. 443.

S. 153 untere Hälfte, ftatt Ifotta del Carreto lies: Ilaria del Careto.

S. 157 unten fehlt nach Pubblico Taf. 481 *b*.

S. 159 unten, ftatt Nervi lies: Narni.

S. 160 vierte Zeile von oben fehlt Taf. 493 *b*.

S. 160 unten, ftatt Mariano Soxcino lies: Marino Soccino.

S. 160 unten, ftatt Taf. 491 lies: Taf. 494.

KÜNSTLER-REGISTER

Vorbemerkung. Der Übereinſtimmung mit den Tafeln wegen iſt das Victoria und Albert-Muſeum in London mit ſeinem alten Namen South Kenſington Muſeum, das Kaiſer Friedrich-Muſeum in Berlin als Muſeum zitiert worden.

Die Tafeln der Probelieferung ſind an den entſprechenden Stellen eingeordnet und durch die Buchſtaben P. L. kenntlich gemacht.

Adriano Fiorentino — Bicci.	Tafel No.	Text Seite
Adriano Fiorentino. Bronzebildner und Medailleur. Florenz, Torgau und Neapel. † 1499		132—133
Bildnis Friedrichs des Weifen. Bronze-Büfte. Dresden. Albertinum	432 a	136
Bildnis Ferdinands I. (nicht II.) von Arragonien. Bronze-Büfte. Neapel. Mufeo Nazionale	432 b	136
Venus. Bronze-Statuette. Paris. Sammlung des M. Foulc	433 b	137
Bertoldo di Giovanni. Bronzebildner und Medailleur. Florenz. c. 1420—1491. Schüler und Gehilfe Donatellos bei deffen letzten Werken		132—137
Kreuzigung Chrifti. Bronze-Relief. Florenz. Mufeo Nazionale	426 a	
Reiterfchlacht. Bronze-Relief. Florenz. Mufeo Nazionale	426 b	133, 167
Drei Bronze-Statuetten: Schutzflehender, Hieronymus und Centaur mit Bacchantin. Berlin. Mufeum	427 a	134, 167
Wappenhalter (nicht Herkules). Bronze-Statuette. Wien. Sammlung des Fürften Liechtenftein	427 b	134, 167
Sog. Arion. Bronze-Statuette. Florenz. Mufeo Nazionale	427 c	134, 167
Herkules. Bronze-Statuette. Berlin. Mufeum	427 d	134, 167
Zwei Bronze-Reliefs: Beweinung Chrifti und Kinder-Bacchanal. Florenz. Mufeo Nazionale	428 a, b	135
Madonna mit mufizierenden Engeln. Bronze-Relief. Paris. Louvre	428 c	135
Wappenhüter (nicht reitender Herkules). Bronze-Gruppe. Modena. Mufeo Eftenfe	429 a	134
Bellerophon. Bronze-Gruppe. Wien. Kaif. Hofmufeum	429 b	133
Mars und Venus bei Vulkan. Stuck-Relief. Florenz. Privatbefitz	430 a	135
Erziehung Amors. Bronze-Relief. London. South Kenfington Mufeum	430 b	135
Löwenkampf. Bronze-Gruppe. Paris. Sammlung des M. Foulc	549 e	177
Art des Bertoldo di Giovanni:		
Madonna in Halbfigur vor einer Nifche. Bronze-Relief. Paris. Louvre	431 a	136
Mythologifche Darftellung (nicht bacchifche Scene). Unbemaltes Thon-Relief. Berlin. Mufeum	431 b	136

Donatello.	Tafel No.	Text Seite
S. Lorenz. Unbemalte Thon-Büfte. Florenz. S. Lorenzo. Alte Sakriftei	101 a	31/32
S. Luparus (Roffore) Büfte aus getriebenem Kupfer. (Werkftatt-Arbeit.) Pifa. S. Stefano dei Cavalieri	101 b	
S. Stephan und S. Lorenz, S. Cosmus und S. Damianus. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 101 a	102/103	31
S. Lucas und S. Markus. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 101 a	104	31
S. Matthäus und Johannes. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 101 a	105	31
S. Johannes auf Patmos und Erweckung der Tabäa. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 101 a	106	31
Martyrium und Himmelfahrt S. Johanni. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Tafel 101 a	107	31
Zwei Bronzethüren mit je zehn Heiligenpaaren in Relief a. gl. O. wie Taf. 101 a	108/109	31/32
Judith und Holofernes. Bronze-Gruppe. Florenz. Loggia de' Lanzi	110	33
Zwei Bronze-Statuen: Engel als Leuchtenträger. Paris. Sammlung der Mme. André	P. L.	
Zwei Bronze-Reliefs: Spielende Putten. Details v. Taf. 110	111	28, 33
Reiter-Statue des Gattamelata. Padua. Platz vor S. Antonio	112 a	34, 35
Holzpferd (früher Donatello zugefchrieben). Padua. Palazzo della Ragione	112 b	
Büfte des Gattamelata. Detail von Taf. 112 a	113	
Bronze-Reliefs: Zwölf mufizierende Engel. Padua. S. Antonio. Hochaltar	114/116	36
Symbole der vier Evangeliften. Vier Bronze-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 114 (an den Reliefs Taf. 414—418 ift Donatellos Werkftatt befonders ftark betheiligt)	117/118	36
Pietà. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	119	36
Das Hoftienwunder. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	120	36
Die Heilung des Zornigen. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	121	36
Das Herz des Geizigen. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	122	36
Das Zeugnis des Neugebornen. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	123	36
Bronze-Kruzifix a. gl. O. wie Taf. 114	124	36
Madonna, S. Antonius, S. Franziskus, Sta. Juftina, S. Daniel. Fünf Bronze-Statuen a. gl. O. wie Taf. 114	125/129	36
S. Ludwig und S. Prosdozimus. Zwei Bronze-Statuen a. gl. O. wie Taf. 114	130	36
Grablegung Chrifti. Bemaltes Stein-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	131	36
S. Johannes der Täufer. Bemalte Holz-Statue. Venedig. Sta. Maria gloriofa dei Frari	132 a	37
S. Hieronymus. Bemalte Holz-Statue (zweifelhaft ob von Donatello). Faenza. Mufeum	132 b	37

Duccio — Filarete.	Tafel No.	Text Seite
Die Sibylle vor Kaifer Auguftus. Marmor-Relief. Mailand. Mufeo archeologico del Caftello Sforzesco . .	411 b	128
Grabmal der Ifotta da Rimini. Rimini. S. Francesco .	412 a	127—128
Marmorne Thür-Umrahmung. Rimini. S. Francesco . .	412 b	127—128
Grabmal des Sigismondo Malatefta. Rimini. S. Francesco	413 a	127—128
Reliefgefchmückte Pilafter und eine Grabtafel-Umrahmung. Rimini. S. Francesco	413b, c, d	127—128
Zwei Marmor-Reliefs vom Sarkophag des Sigismondo Malatefta (Taf. 413a)	414	127—128
Drei Marmor-Reliefs. Details von den Halbpfeilern in S. Francesco. Rimini	415	127
Faffade von S. Bernardino. Perugia	416	128—129
Drei Marmor-Reliefs mit Darftellungen aus der Legende des Heiligen. Zwei Marmor-Reliefs mit Cherubim. Details von Taf. 416	417	128—129
Drei größere Marmor-Reliefs. Details von Taf. 416 . .	418	128—129
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna in Halbfigur mit Engeln. Florenz. Mufeo dell' Opera und Paris. Louvre	419	129
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur mit Engeln. Paris. Louvre (früher Kirche in Anvilliers).	420 a	129
Stuck-Relief der Madonna in Halbfigur mit Engeln. Berlin. Mufeum	420 b	129
Marmor-Tabernakel (Madonna von anderer Hand). Florenz. Refektorium von Ogni Santi	420 c	129
Ferrucci, Andrea, da Fiesole. Bildhauer und Architekt. 1465—1526; thätig in Florenz, Fiefole, Piftoja, Neapel u. a. O.		
Marmor-Altar und -Tabernakel. Fiefole. Dom . . .	538	165
Federighi, Antonio. Bildhauer und Architekt. Siena. ca. 1420—1490; thätig auch in Orvieto		158
Drei Marmor-Statuen: die h. Ansano, Savino, Vittore. Siena. Loggia dei Nobili	483	158
Relief-Schmuck der Steinbank (Vorderfeite und Rückwand) in der Loggia dei Nobili. Siena	484	158
Zwei marmorne Weihwafferbecken. Siena. Dom . . .	485	158
Richtung des Federighi:		
Männliches Bildnis. Marmor-Relief. Berlin. Mufeum .	486 a	158
Marmorner Taufbrunnen. Siena. Dom. Capella S. Giovanni	487	158
Federighi und Pietro del **Minella.**		
Marmor-Grabmal des Carlo Bartoli. Siena. Dom . .	486 b	158
Filarete, Antonio Francesco di (eigentlich A. Averulino), Bildhauer und Architekt. Florenz. Geft. um 1470 in Rom; auch in Mailand thätig.		
Madonna zwifchen Engeln. Bronze-Relief. Paris, Louvre	187 c	178
Bronzethür der Hauptpforte. Rom, S. Peter	188	178

Mino da Fieſole.	Tafel No.	Text Seite
Zwei Marmor-Reliefs, Tugenden darſtellend. Paris. Sammlung des M. G. Dreyfus	391 a, c	126
Der Glaube. Unvollendetes Marmor-Relief. Berlin. Muſeum	391 b	126
Zwei Marmor-Statuen: Leuchtertragende Engel. Volterra. Dom	392 a, b	123
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum	392 c	126
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur. Florenz. Muſeo Nazionale	393	126
Zwei marmorne Relief-Bildniſſe. Florenz. Muſeo Nazionale	394	121
Marmor-Büſte der h. Katharina. Paris. Louvre	395 a	121
Männerbildnis. Marmor-Büſte. Berlin. Sammlung der Frau Hainauer	395 b	
Marmor-Grabmal des Grafen Hugo. Florenz. Badia	396	122
Marmor-Grabmal des Bernardo Giugni. Florenz. Badia	397	122
Zwei Marmor-Büſten: Bildniſſe junger Florentinerinnen. a) Berlin. Muſeum. b) Florenz. Privatbeſitz	398	120
Marmor-Büſte eines Jünglings als Johannes der Täufer. Lyon. Muſeum	399 a	120
Zwei Marmor-Reliefs: Frauenbildniſſe. a) Paris, Bibliothèque Nationale. b) Florenz, Privatbeſitz	399 b, c	121
Marmor-Ciborium (Rekonſtruktion) und vier Details desſelben: Reliefs der Madonna, des ſegnenden Heiland, der Verkündigung, Petri und Pauli. Rom. Sta. Maria Maggiore	400 a–e	123
Vier Marmor-Reliefs: Schneewunder, Geburt Chriſti, Anbetung der Könige und Mariä Himmelfahrt. Details von Taf. 400 a	401, 402	123
Fünfzehn Marmor-Reliefs, Heilige darſtellend und Wappen haltende Putten. Details von Taf. 400 a	403	123
Grabmal des Niccolò Forteguerri. Rom. Sta. Cecilia	404	125
Bildnis Pauls II. Marmor-Büſte. Rom. Palazzo di Venezia	405 a	124
Grabmal des Francesco Tornabuoni. Rom. Sta. Maria ſopra Minerva	405 b	125
Marmor-Relief der Kreuzigung Chriſti. Rom. Sta. Balbina	406 a	123
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna in Halbfigur: a) vom Grabmal des Chriſtofero della Rovere. Rom, Sta. Maria del Popolo. b) vom Grabmal des Cardinals Ferrici im Hof von Sta. Maria ſopra Minerva, Rom	406 b, c	125
Zwei Marmor-Reliefs: Glaube und Liebe. Rom. Vatikaniſche Grotten	407 a, c	124
Grabmal des Giacomo Ammanati (Oberer Teil: das jüngſte Gericht und zwei Heilige). Rom. Im Hof von S. Agoſtino	409	125
Vier Marmor-Reliefs: Scenen aus dem Leben des h. Hieronymus. Vom Hieronymus-Altar in Sta. Maria Maggiore; jetzt Muſeo induſtriale ed artiſtico. Rom	410	123
Bildnis des Aſtorgio Manfredi. Marmor-Büſte. Paris. Sammlung des Baron Schickler	552 b	178

Robbia.	Tafel No.	Text Seite
Altar aus Marmor und glaſiertem Thon. Arezzo. Sta. Maria delle Grazie	263	84
Madonna das Kind verehrend. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. Privatbeſitz	264a	83
Madonna mit zwei Engeln in Halbfigur. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Muſeo dell' Opera	264b	86
Zwei glaſierte Thon-Statuetten: Kinder mit Fruchtkränzen. Città di Caſtello. Pinakothek	265a, b	86
Knabe mit Hunden. Statuette aus bemaltem Stuck. Berlin. Muſeum	265c	86
Knabe mit Eichkätzchen. Statuette aus glaſiertem Thon. Wien. Sammlung des Fürſten Liechtenſtein	265d	
Verkündigung. Lünette aus glasiertem Thon. Florenz. Innocenti	265^{A}P.L.	85/86
Madonna, St. Stephanus und Laurentius. Lünette aus glaſiertem Thon. Prato. Dom	266	85
Zwei glaſierte Thon-Reliefs: S. Lucas und Johannes. Prato. Sta. Maria delle Carceri	267	85
Madonna mit Cherubim. Glaſiertes Thon-Relief. Wien. Sammlung des Fürſten Liechtenſtein	268a	83
Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief. Sammlung der Prinzeſſin von Heſſen. Friedrichshof	268b	83
Madonna in Halbfigur mit Cherubim. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale	269	87
Begegnung von S. Dominikus und Franziskus. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Loggia di San Paolo	270	86
Madonna von Engeln gekrönt. Lünette aus glaſiertem Thon. Piſtoja. Dom	271	87
Madonna mit vier Heiligen. Glaſierter Thon-Altar. Camaldoli im Caſentino. Antonius-Kapelle	272	87
Madonna mit zwei Heiligen. Lünette aus glaſiertem Thon. Viterbo. Madonna della Quercia	273a	87
Auferſtehung Chriſti. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Akademie	273b	
Robbia, Giovanni della R., Sohn des Andrea della Robbia. Bildhauer. Florenz. 1469—1529 (?); thätig für Toskana, Mittel- und Ober-Italien		87—90
Anbetung der Könige. Glaſierter Thon-Altar. London. South Kenſington-Muſeum	274	90
Anbetung der Hirten. Glaſierter Thon-Altar. Città di Caſtello. Pinakothek	275a	90
Jüngſtes Gericht. Glaſierter Thon-Altar. Volterra. S. Girolamo	275b	90
Sakriſteibrunnen aus glasiertem Thon und Marmor. Florenz. Sta. Maria Novella	276	89
Madonna zwiſchen vier Heiligen. Glaſierter Thon-Altar. Arezzo. Dom	277a	90

Robbia — Robbia-Werkſtatt.	Tafel No.	Text Seite
Wappen der Seidenweberzunft. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. An Or San Michele	233	
Kreuzigung Chriſti. Glaſiertes Thon-Relief in der Kirche von Impruneta bei Florenz	234 b	68—70
Zwei Tabernakel aus Marmor, Bronze und glaſiertem Thon, a. gl. O. wie Taf. 234 b	234 a, c	68—70
Marmor-Grabmal des Benozzo Federighi. Florenz. Sta. Trinità	235	59
Vier glaſierte Thon-Reliefs: Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke, Mäßigkeit. Florenz. Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte	236, 237	63
Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief; früher Sammlung Viviani, dann Demidoff, Florenz	243 a	73
Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. San Gaetano. (Compagnia del Bertello)	243 b	73
Spiegel-Umrahmung aus glaſiertem Thon. Wien. Sammlung des Herrn Dr. Figdor	548 a	177
Anbetung des Kindes. Glaſiertes Thon-Relief. Paris. Im Kunſthandel	548 b	
Werkstatt des Luca della Robbia:		
Decke einer Kapelle aus glaſiertem Thon, mit Gottvater und den vier Evangeliſten in Halbfigur. Geſammt-Anſicht und vier Details. Venedig. S. Giobbe . . .	238	65
Die Apoſtel. Zwölf glaſierte Thon-Reliefs. Florenz. Cappella dei Pazzi bei Sta. Croce	239-242	64
Art des Luca della Robbia:		
Knieende Maria. Bemalte Thon-Statue. Berlin. Muſeum	244 a	
Thon-Statuette der ſitzenden Madonna. London. South Kenſington Muſeum	244 b	
Fünf bemalte Stuck-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum	245/246	77
Zwei Stuck-Reliefs der Madonna mit je zwei Engeln. Berlin. Muſeum	247	77
Robbia, Luca della R. der Jüngere, Sohn des Andrea della Robbia. Thonbildner. Florenz. 1475 bis nach 1518; thätig in Rom.		
Maria betend. Glaſiertes Thon-Altärchen. Rom. Vatikan. Appartamenti Borgia	283	88
Robbia-Werkstatt am Ausgang des fünfzehnten und im ſechzehnten Jahrhundert.		
Madonna in Halbfigur nach A. Roſſellino. Glaſiertes Thon-Relief. Vielfach vorkommend	284 a	90, 103
Glaſiertes Thon-Relief nach Raffaels „Belle Jardinière“. Florenz. Palazzo Bardi	284 b	90

Roſſellino.	Tafel No.	Text Seite
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Wien, Hofmuſeum, und Berlin, Sammlung der Frau Hainauer	331	103
Marmor-Tabernakel mit der Madonna in Halbfigur. Stadthaus von Solarolo bei Faenza	332	102
Johannes als Knabe. Marmor-Büſte. Berlin. Sammlung der Frau Hainauer	333 a	105
Johannes als Knabe. Marmor-Statuette. Florenz. Muſeo Nazionale	333 b	104
Chriſtus als Knabe. Marmor-Büſte. Florenz. Chieſa dei Vanchettoni	333 c	97, 105
Drei Marmor-Büſten: Johannes als Knabe; zwei in Florenz, Palazzo Martelli und Chieſa dei Vanchettoni, eine in Faenza, Pinakothek	334	104/105
Anbetung der Hirten. Marmor-Altar. Neapel. Kirche von Monte Oliveto	335	102
Mariä Gürtelſpende, Stephani Steinigung und Leichenfeier. Drei Marmor-Reliefs von der Kanzel in Prato . . .	336	102
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Stuck-Relief aus der Sammlung der Frau Hainauer, jetzt Berlin, Muſeum .	337 b	103
Bemalte Thon-Büſte der h. Eliſabeth. Berlin. Muſeum .	340 b	106
Madonna mit dem Kinde und betendem Engel. Gips-Abguß nach einem Marmor-Relief	557 b	177
Rossellino, Antonio (?).		
Marmor-Brunnen. Florenz. Palazzo Pitti. Treppenhaus	338	
Marmor-Büſte eines Knaben (nicht Paris, Bibliothèque), Petersburg. Sammlung Botkine	308 b	97, 105
Art des Antonio Rossellino.		
Stuck-Büſte eines Kindes. Lyon. Muſeum	340 a	105
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale	337 a	
Rossellino, Antonio und **Ambrogio da Milano.**		
Grabmal des Lorenzo Roverella. Ferrara. S. Giorgio .	339	102
Rossellino, Antonio und **Bernardo.**		
Grabmal des Filippo Lazzari. Piſtoja. S. Domenico . .	321 a	99
Rossellino, Bernardino di Matteo Gamberelli, gen. Bernardo R. Architekt und Bildhauer. Florenz. 1409—1464; auch in Arezzo, Piſtoja, Siena, Pienza u. a. O. thätig		98—100
Faſſade und Portallünette: Relief der Madonna della Miſericordia. Arezzo. Palazzo della Fraternità	313	98
Grabmal der Beata Villana. Florenz. Sta. Maria Novella	314	99
Grabmal des Leonardo Bruni. Florenz. Sta. Croce . .	315	99
Marmorne Thürumrahmung. Siena. Palazzo Pubblico .	316 a	99
Thon-Modell der Madonna della Miſericordia (Taf. 313). Arezzo. Muſeum	316 b	98
Marmor-Tabernakel. Florenz. Sta. Maria Nuova . . .	317 b	99

ORTS-REGISTER

